Cefes-Edition

Cyrill Kistler

Der doppelte Kontrapunkt

und die Doppelfuge

BOSTON
PUBLIC
LIBRARY

№ 4052.84
Band 3.

CYRILL KISTLER'S

MUSIKTHEORETISCHE SCHRIFTEN

BAND I.

Harmonielehre.

BAND II.

Der einfache Kontrapunkt. Der Dreisatz und Zweisatz. Die einfache Fuge.

(System Rheinberger-Kistler.)

BAND III.

Der doppelte Kontrapunkt, die Doppelfuge, die dreistimmige und zweistimmige Fuge.

BAND IV.

Der drei-, vier- und fünfstimmige Kontrapunkt. Höchste Kunst der Polyphonie. Die Fuge zu drei, vier und fünf Stimmen. Kanon.

Verlag und Eigentum
von
C. F. SCHMIDT, HEILBRONN A. N.

Jan. 25, 1906

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

CYRILL KISTLER.

Der doppelte Kontrapunkt, die Doppelfuge, die dreistimmige und zweistimmige Fuge.

INHALT.

Seite

Vorwort 2
Der doppelte Kontrapunkt 3
Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave 7
Der doppelte Kontrapunkt im vierstimmigen Satz 15
Der doppelte Kontrapunkt im dreistimmigen Satz 20
Doppelter Kontrapunkt mit einer umkehrungsfähigen Melodie im Baß 25
Die Fuge zu zwei Themen 27
Engführungstabelle 28
Ausführung der Fuge für Streichquartett 29
Die Fuge für Klavier 35
Doppelfuge 38
Fuge zu zwei Themen und fünf Stimmen von J. Rheinberger 42
Dreistimmige Fuge von Joh. Seb. Bach 50
Dreistimmige Fuge von J. Rheinberger 54
Zweistimmige Fuge für Klavier von J. Rheinberger 59
Fuge zu zwei Stimmen für Klavier von J. Rheinberger 60

C.F.S.3327

Vorwort.

Der nachfolgende Band macht uns bekannt mit dem doppelten Kontrapunkt und seiner Verwendung. Und zwar haben wir folgende Anordnung getroffen:

1. **Vorübung:** Umkehrung der Harmonien.
2. Der doppelte Kontrapunkt als frei melodische Erscheinung unserer modernen polyphonen Kunst.
3. Der doppelte Kontrapunkt im drei- und vierstimmigen Satze.
4. Doppelter Kontrapunkt mit einer umkehrungsfähigen Melodie im Baß.
5. Die Doppelfuge d.i. Fuge mit zwei Themen, die umkehrungsfähig sind.
6. Demonstration einer einfachen, dann einer Doppelfuge für Klavier.
7. Fünfstimmige Fuge mit zwei Themen.

Als Anhang:

Die dreistimmige und vierstimmige Fuge.

Die Erklärungen stehen bei den einzelnen Kapiteln und Beispielen.

Eine Hauptsache ist und bleibt es für den Studierenden immer nur an Beispielen zu lernen und diese Beispiele selbst nachzubilden. Wie ein Redner sich nur durch Übung bilden kann, so kann auch ein Musiker nur zum Meister werden, wenn er immer und immer sich an den Formen schriftlich übt. Diese folgende Abhandlung dürfte sich für den Sélbstunterricht wirklich eignen. Nun so soll auch dieser Theorieteil hinaus gehen ins öffentliche Leben zum Andenken an die unvergeßlichen Meister: „Franz Lachner und Josef Rheinberger."

Bad Kissingen 1904. **Cyrill Kistler.**

Abkürzungen: K. M. A. C. K. = Kissinger Musikschularbeiten Cyrill Kistler.
M. M. A. = Münchener Musikschularbeiten.

Der doppelte Kontrapunkt.

Der doppelte Kontrapunkt unterscheidet sich vom einfachen Kontrapunkt dadurch, daß zu einer schon vorhandenen feststehenden Melodie – also zu einem gegebenen *Kantus firmus* – eine zweite Melodie – also ein zweiter *Kantus firmus* gesetzt wird. Die beiden Melodien müssen unter sich umkehrungsfähig sein, d.h., man muß die Oberstimme zur Unterstimme verwenden können und umgekehrt; dabei ist aber, wie bei aller Musik, Wohlklang und natürlicher Fluß das Wesentlichste. Bei dieser Verbindung beider Melodien ist es als Vorstudium wichtig, zuerst kleine umkehrungsfähige Komplexe zu bearbeiten.

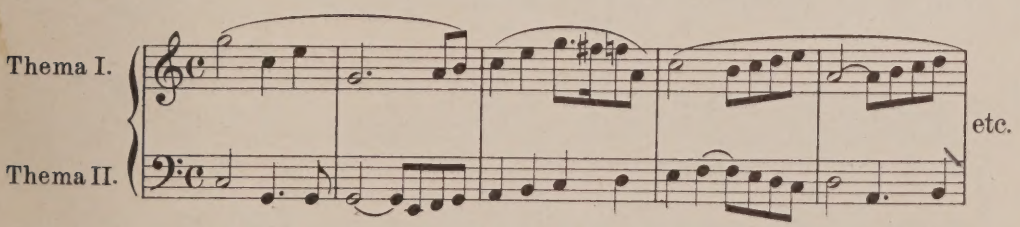
Der Quartsextakkord ist möglichst zu vermeiden, besonders dort, wo er den Fluß der Musik stört, d. h. wenn er so ungeschickt angebracht ist, daß er auf eine Kadenz hinweist. Dieser Akkord soll daher nur in durchgehender Form angewendet werden. (Siehe Harmonielehre.)

Der doppelte Kontrapunkt findet seine Hauptanwendung in der Fuge zu zwei Themen.

Bei der Verbindung zu einem doppelten Kontrapunkte müssen die beiden Melodien heterogen Charakter haben, d.h. ist die eine Melodie rhythmisch getragenen Charakters so muß die andere Melodie bewegten Chaters sein. (Siehe einfache Fuge: melodiöse Gegensätze.)

Da durch Umkehrung von Quarten – Quinten entstehen, so ist das Intervall der Quarte zu vermeiden. (Dies gilt nur vom doppelten Kontrapunkt in der Oktave.)

Erklingen mehrere Melodien zu gleicher Zeit, ohne daß dieselben umkehrungsfähig sind, so haben wir es mit einer polyphonen Verbindung zu tun, aber mit keinem regelrechten doppelten Kontrapunkt, z.B. „Meistersinger“:

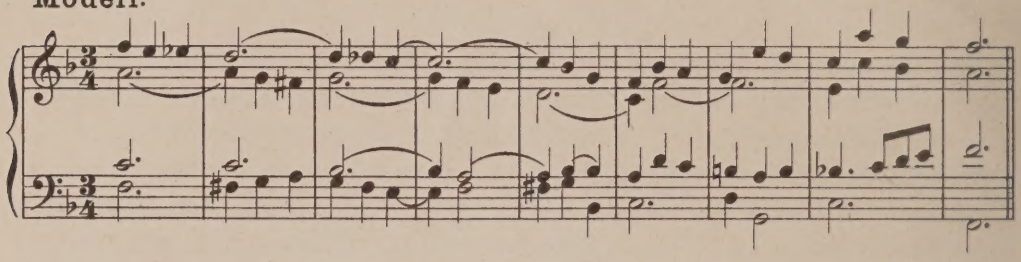


Hier handelt es sich um eine polyphone, nicht umkehrungsfähige Verbindung zweier Melodien.

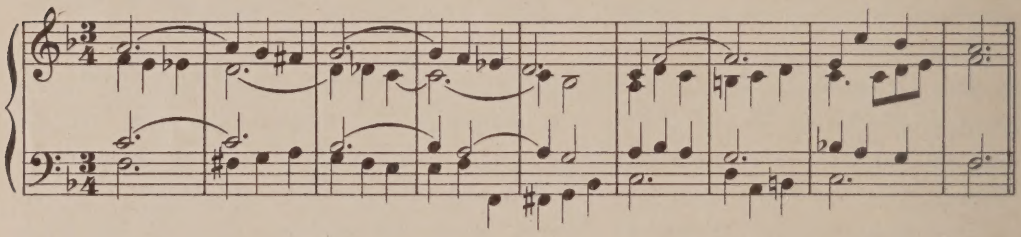
Stich und Druck von W. Benicke in Leipzig

Wie wir zwei Melodien umkehren können, so können wir auch Harmonien umkehren. Für das Studium des doppelten Kontrapunktes sind solche Vorübungen von großem Nutzen. Daher lassen wir ein solches Beispiel folgen.

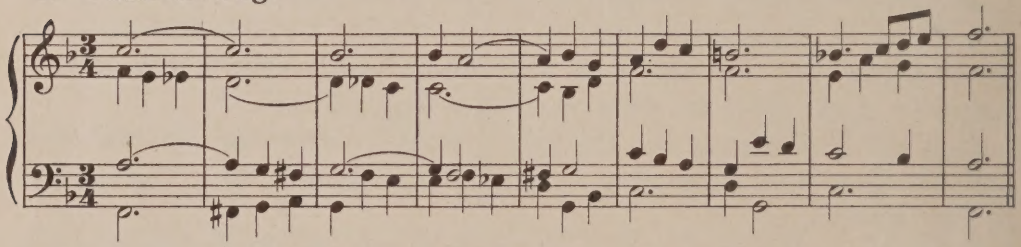
Modell. K. M. A. C. K.



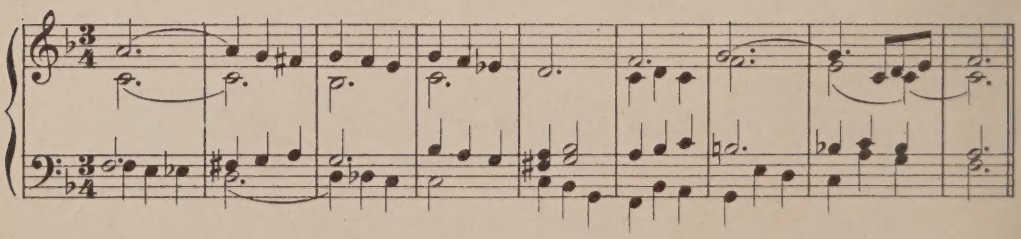
I. Umkehrung.



II. Umkehrung.

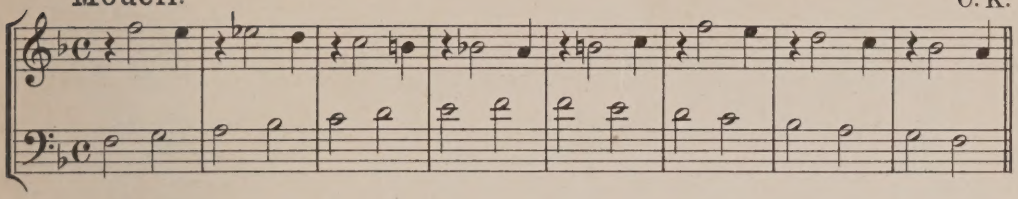


III. Umkehrung.

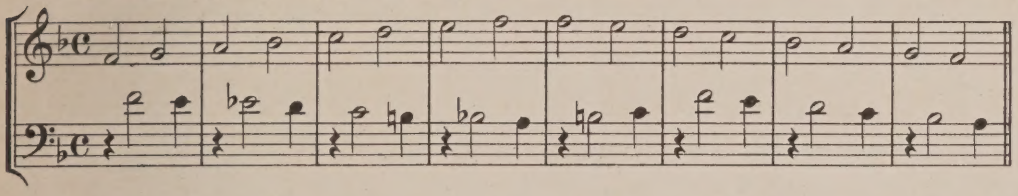


Solche Beispiele müssen viel angefertigt werden. Daß bei diesem harmonischen Umkehrungen, Abänderungen zu Gunsten einer natürlichen Stimmführung erlaubt sind, geht aus obigen Beispielen hervor. Nur dürfen diese Abänderungen nicht so beschaffen sein, daß sie den harmonischen Urzustand des Modells total verwischen.

Modell. C. K.



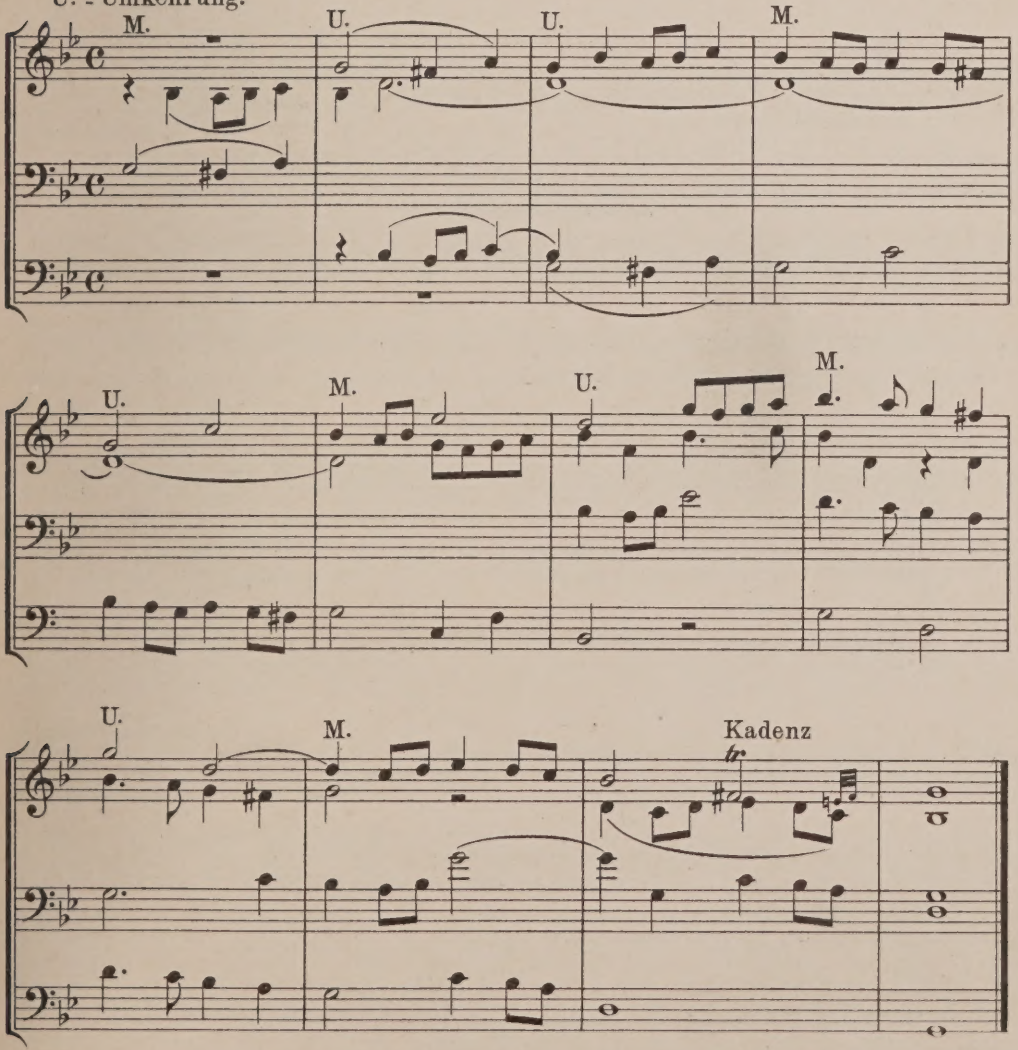
Umkehrung des obigen Modells.



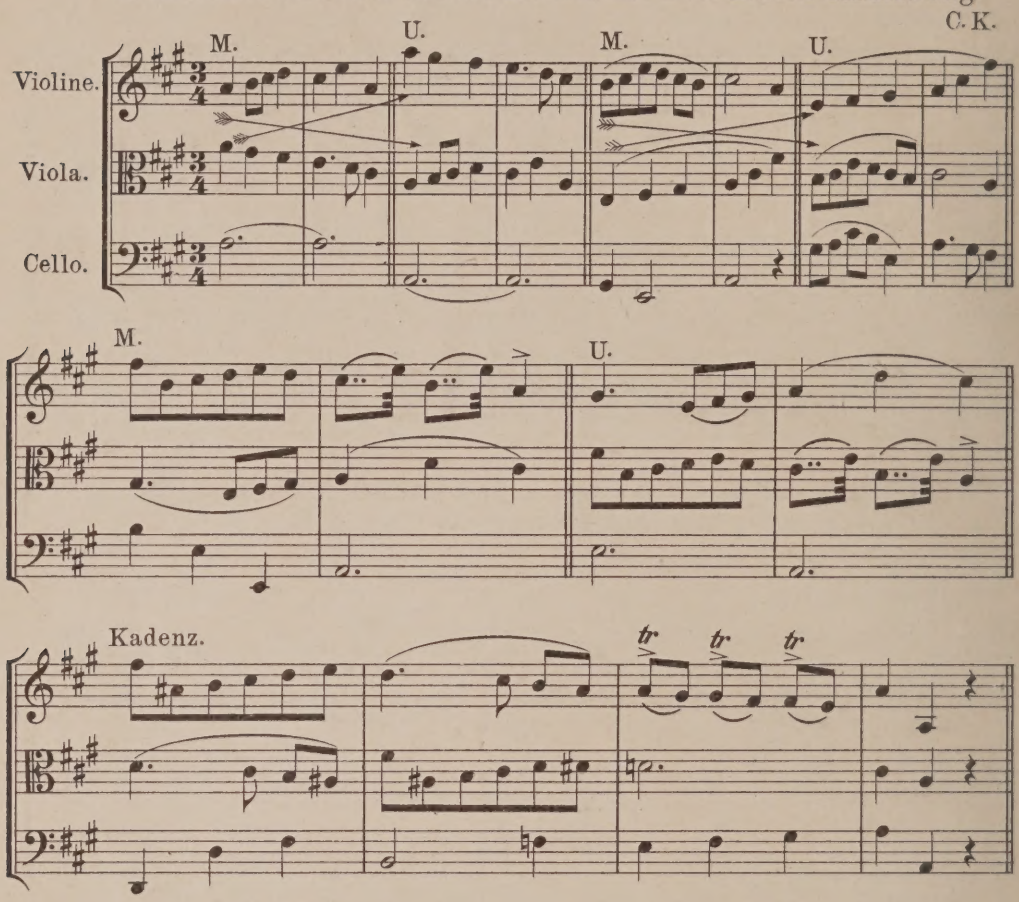
Die allerersten Übungen müssen in je **2** Takten gemacht werden, so daß dem Modelltakt sofort der Umkehrungstakt folgt, z. B.

M. = Modell.
U. = Umkehrung.

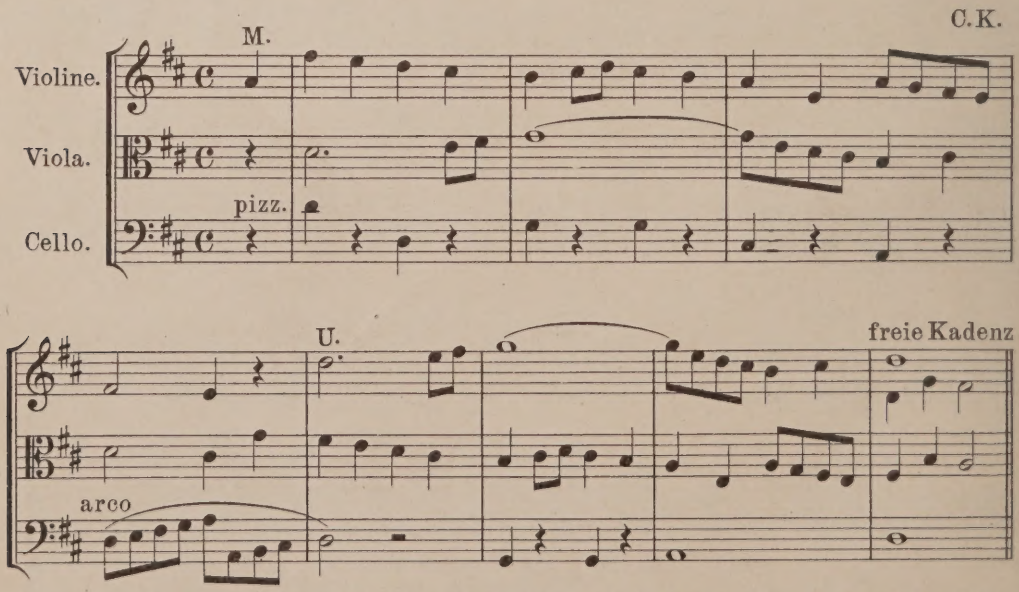
C. K.



Menuett mit zwei Takten Modell und zwei Takten Umkehrung.



Die Kadenz tritt mit dem 13. Takte ein, mit welchem Takte eine freie Behandlung der Stimmen stattfindet.

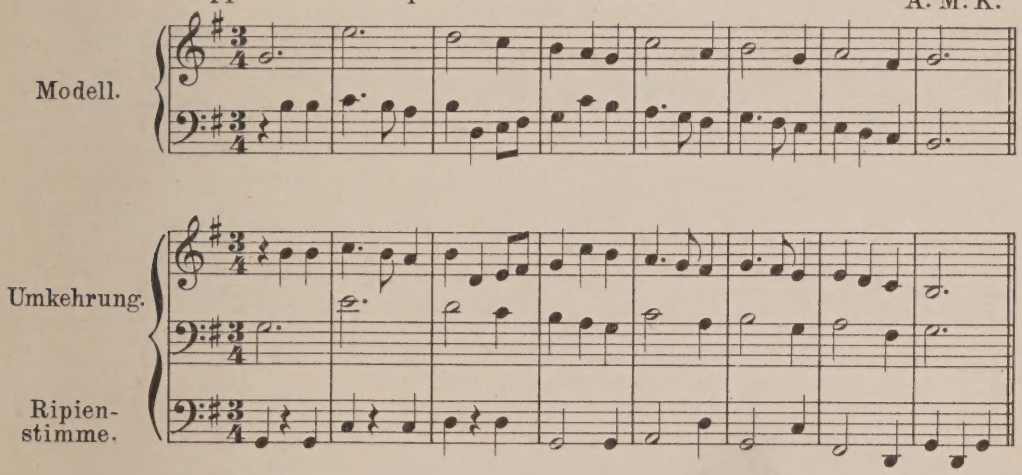


Das vorstehende Beispiel enthält vier Takte Modell und drei Takte Umkehrung; der 4. Takt bildet die freie Kadenz.

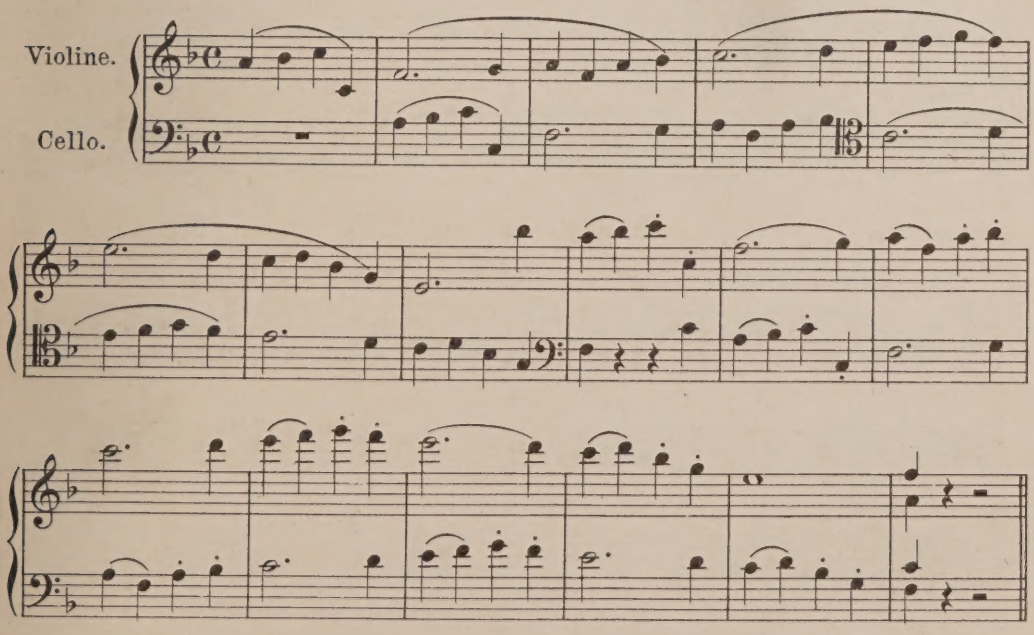
Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave.

Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave ist der Wichtigste. Die kontrapunktischen Melodien müssen harmonisch ausgefüllt werden. Man nennt die zu dieser Ausfüllung verwendeten Stimmen: **Ripienstimmen** (Überstimmen – Begleitungsstimmen). Man versteht unter Ripienstimmen also die ausfüllenden Stimmen, man versteht aber auch darunter den Gegensatz von Solo oder Obligato, also das Tutti oder Einsetzen aller Instrumente. Der Kontrapunkt in der Oktave ist – nochmals gesagt – der wichtigste. Der Kontrapunkt in der Duodezime findet nur in der Fuge Anwendung und ist weiter nichts als die Beantwortung des Themas in der Oktavoberquinte. Wir bleiben daher ausschließlich bei den Kontrapunkt der Oktave.

Doppelter Kontrapunkt in der Oktave. A. M. K.



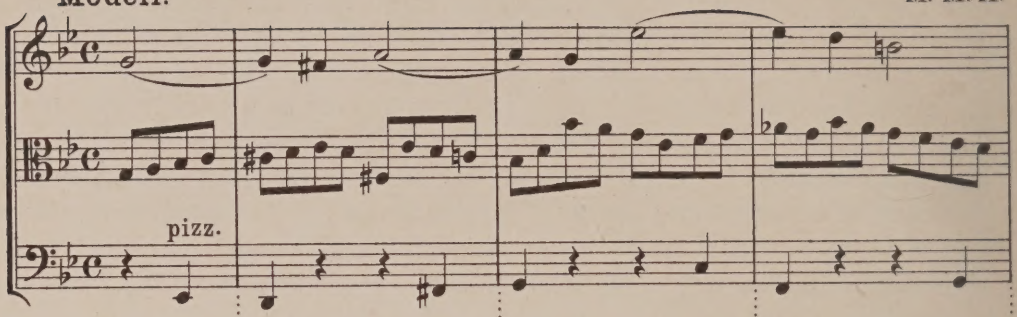
Eine großartige Stimmführung in kanonischer Form im doppelten Kontrapunkt der Oktave findet sich in Beethovens B dur Sinfonie.



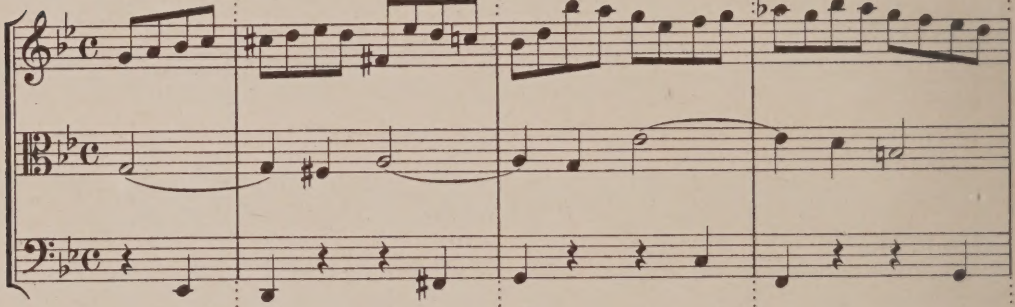
Beispiele.

I.

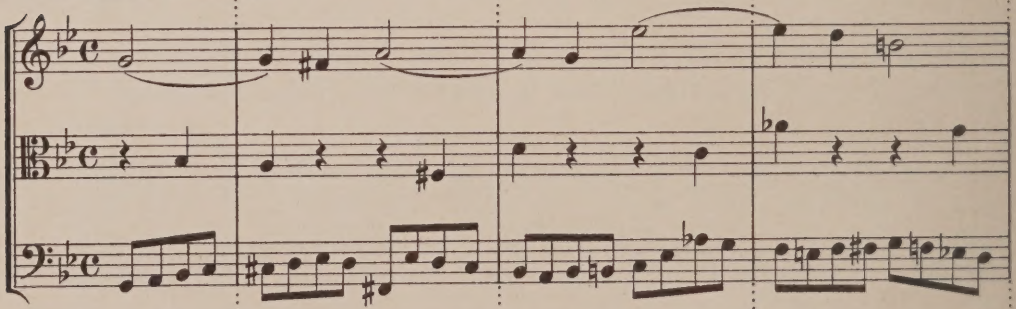
Modell. M. M. A.



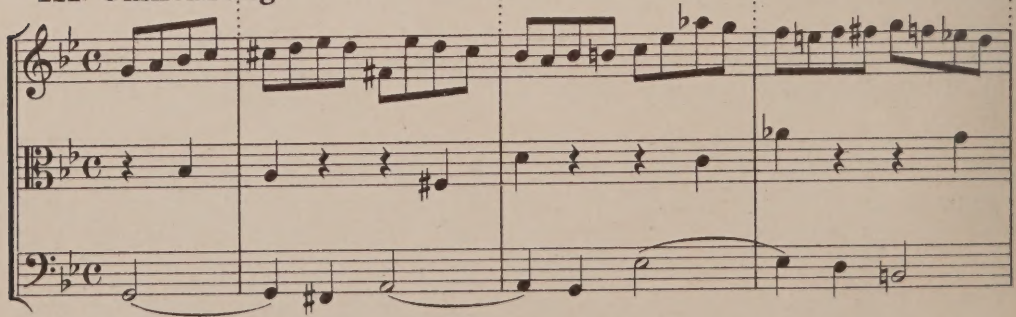
I. Umkehrung.

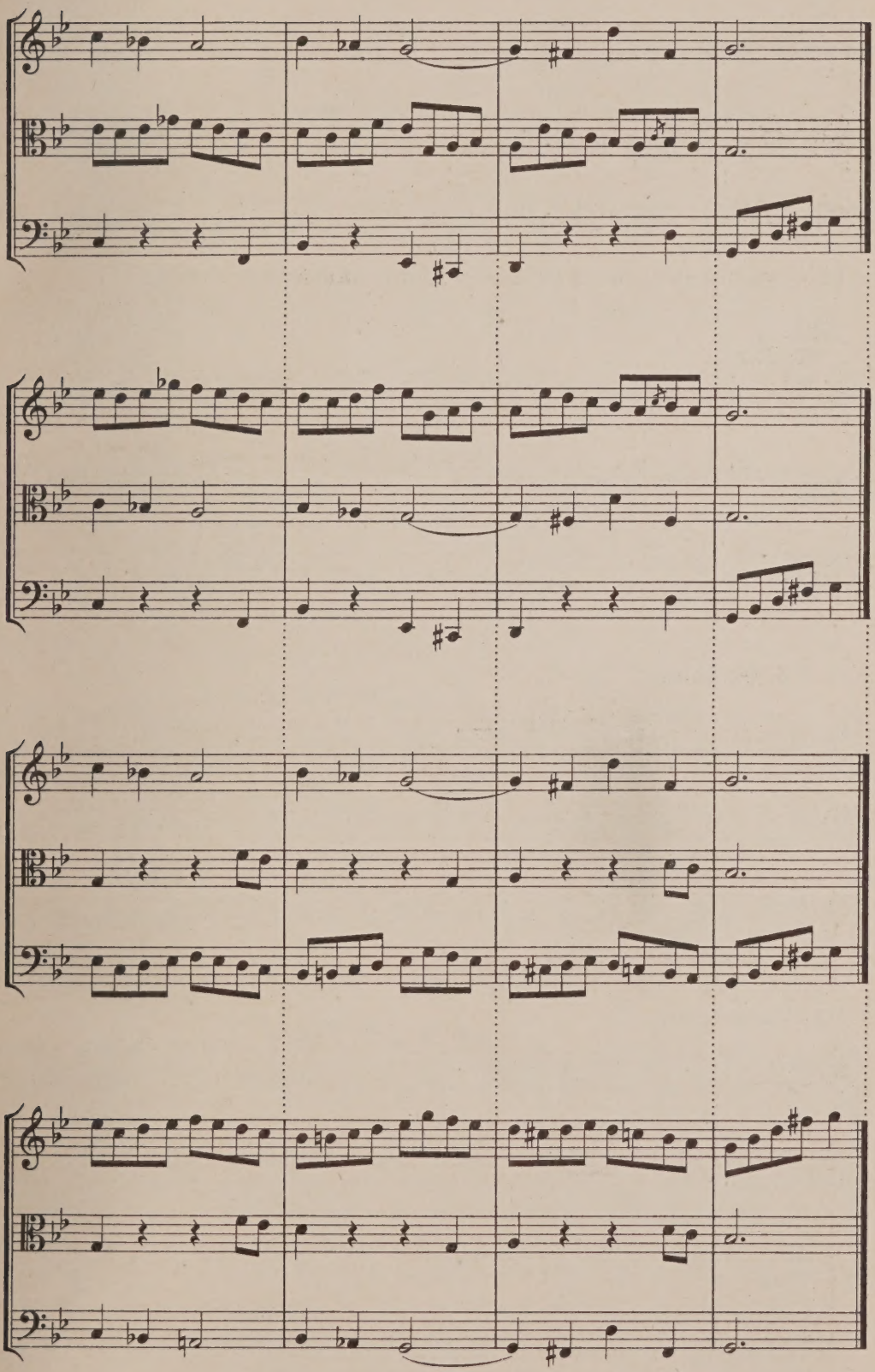


II. Umkehrung.



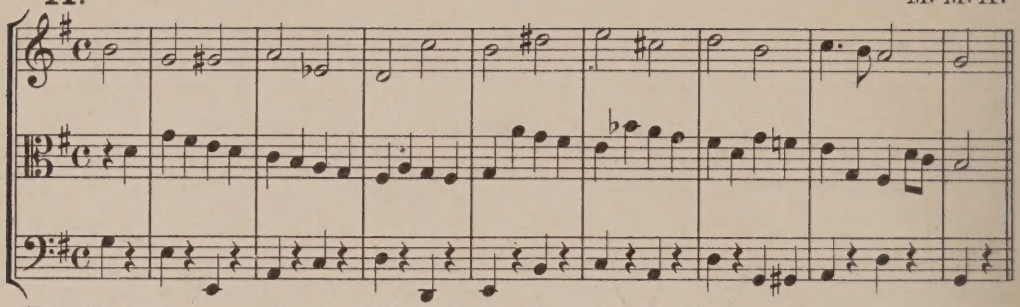
III. Umkehrung.





II.

M. M. A.

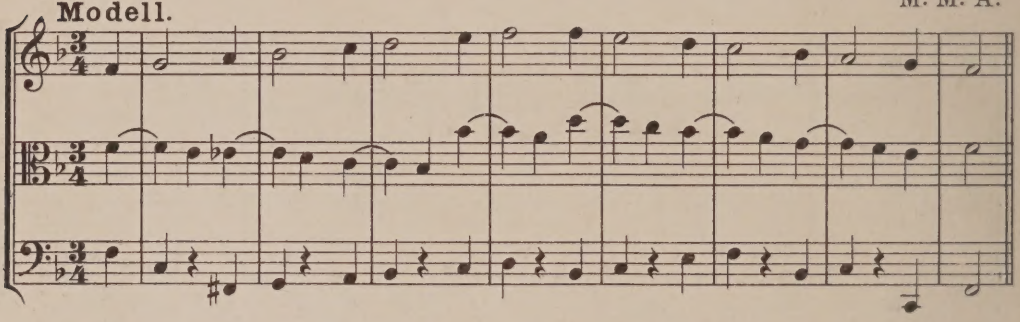


Die Umkehrungen dieses Beispieles sollen angefertigt werden.

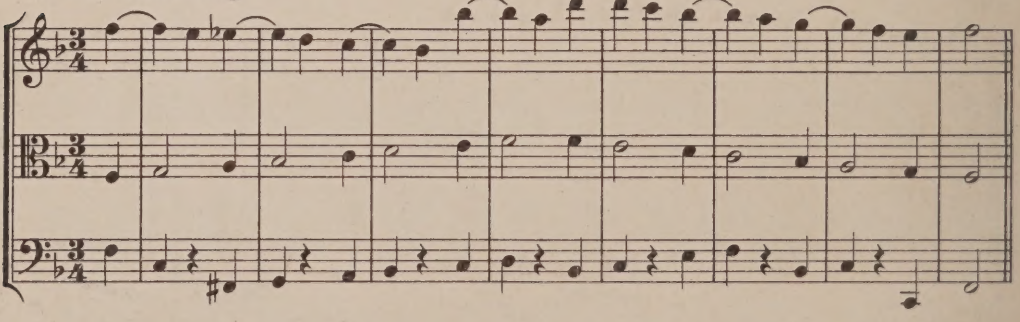
III.

Modell.

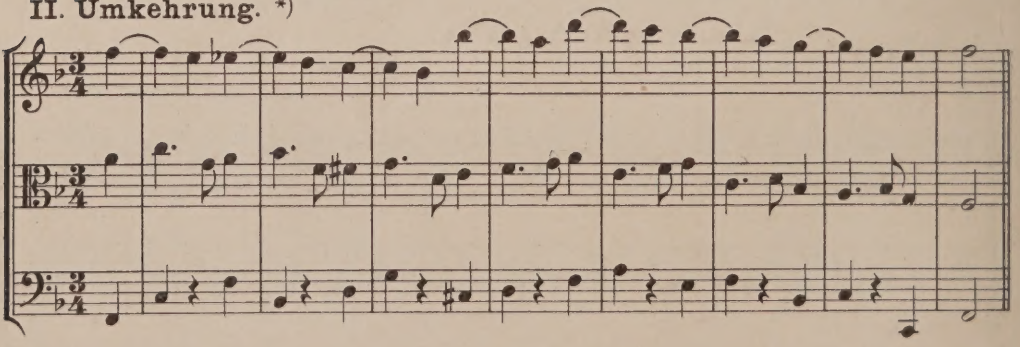
M. M. A.



I. Umkehrung.



II. Umkehrung. *)

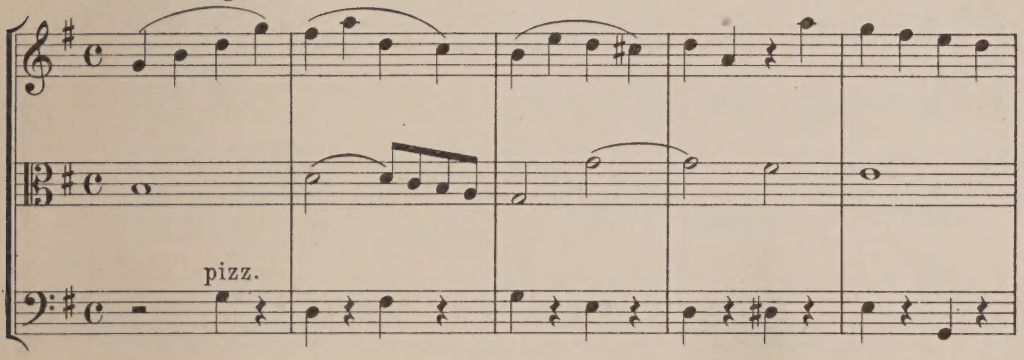


*) In dieser II. Umkehrung tritt zu der ursprünglichen Violamelodie, die in die Violine verlegt wurde, in der Viola eine neue Melodie.

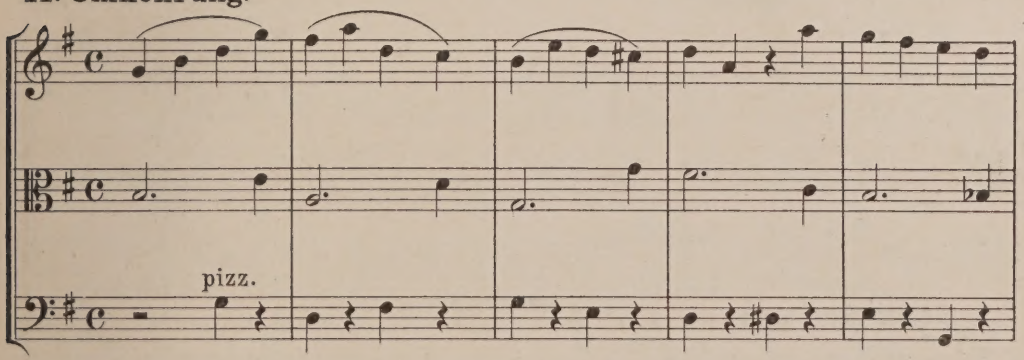
IV.

Modell. M. M. A.

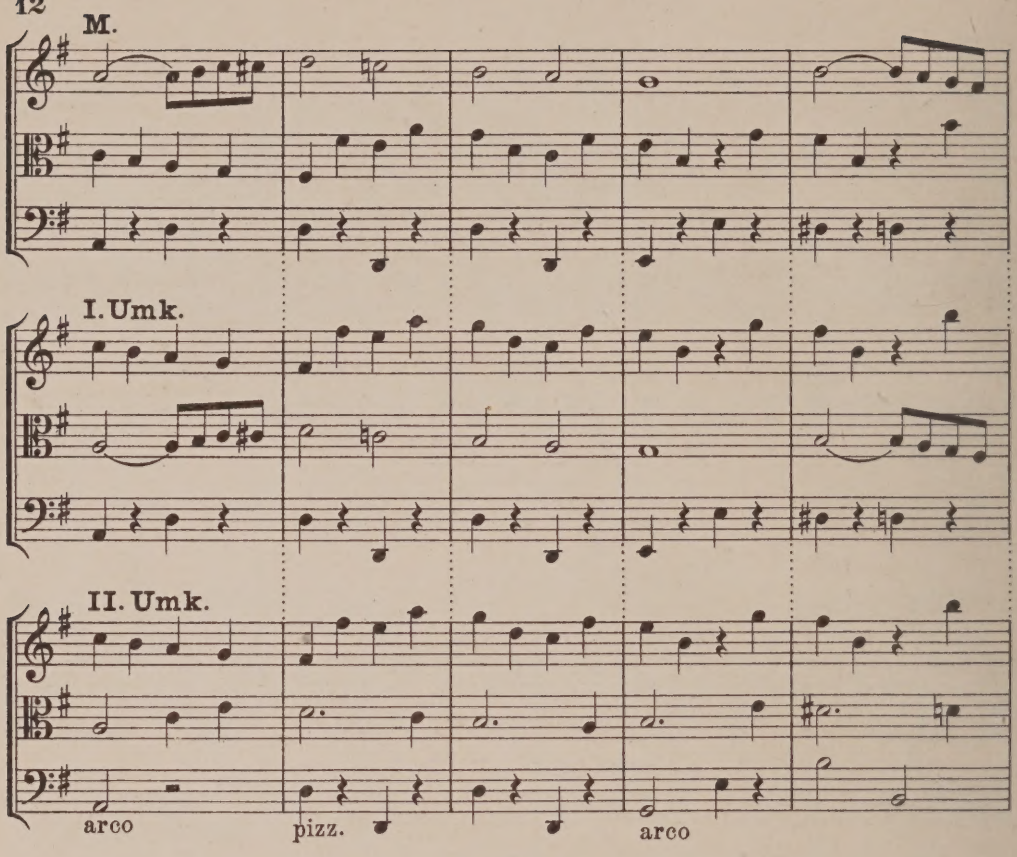
I. Umkehrung.

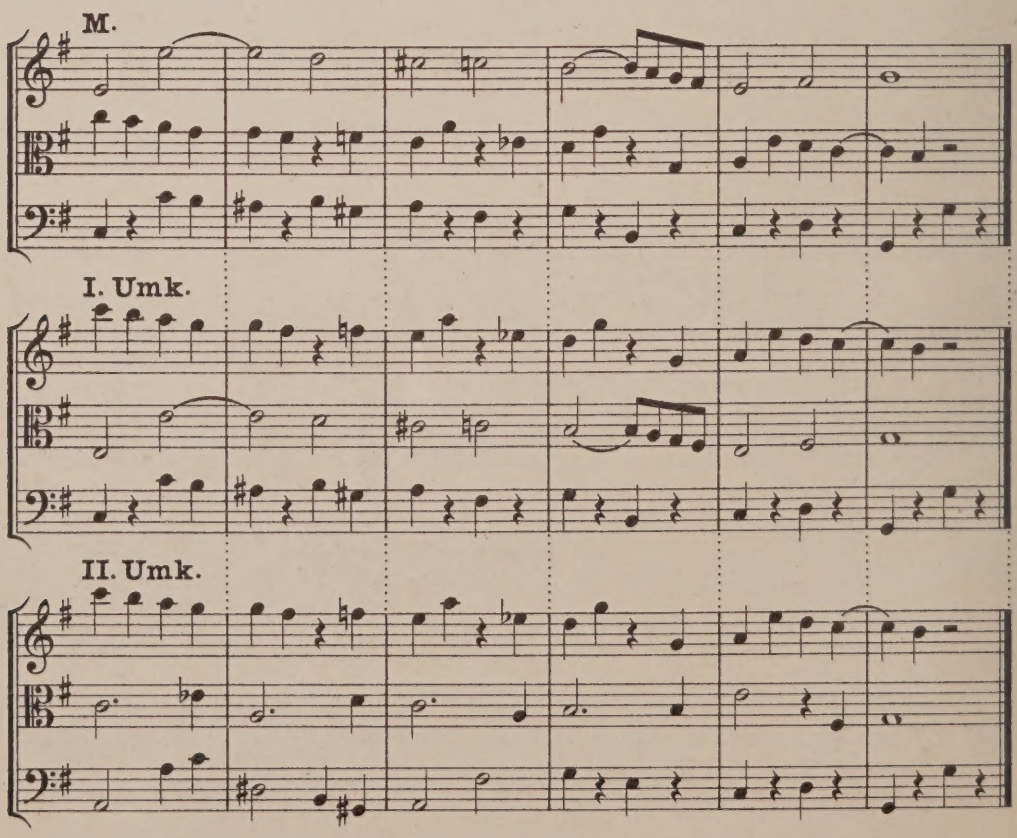


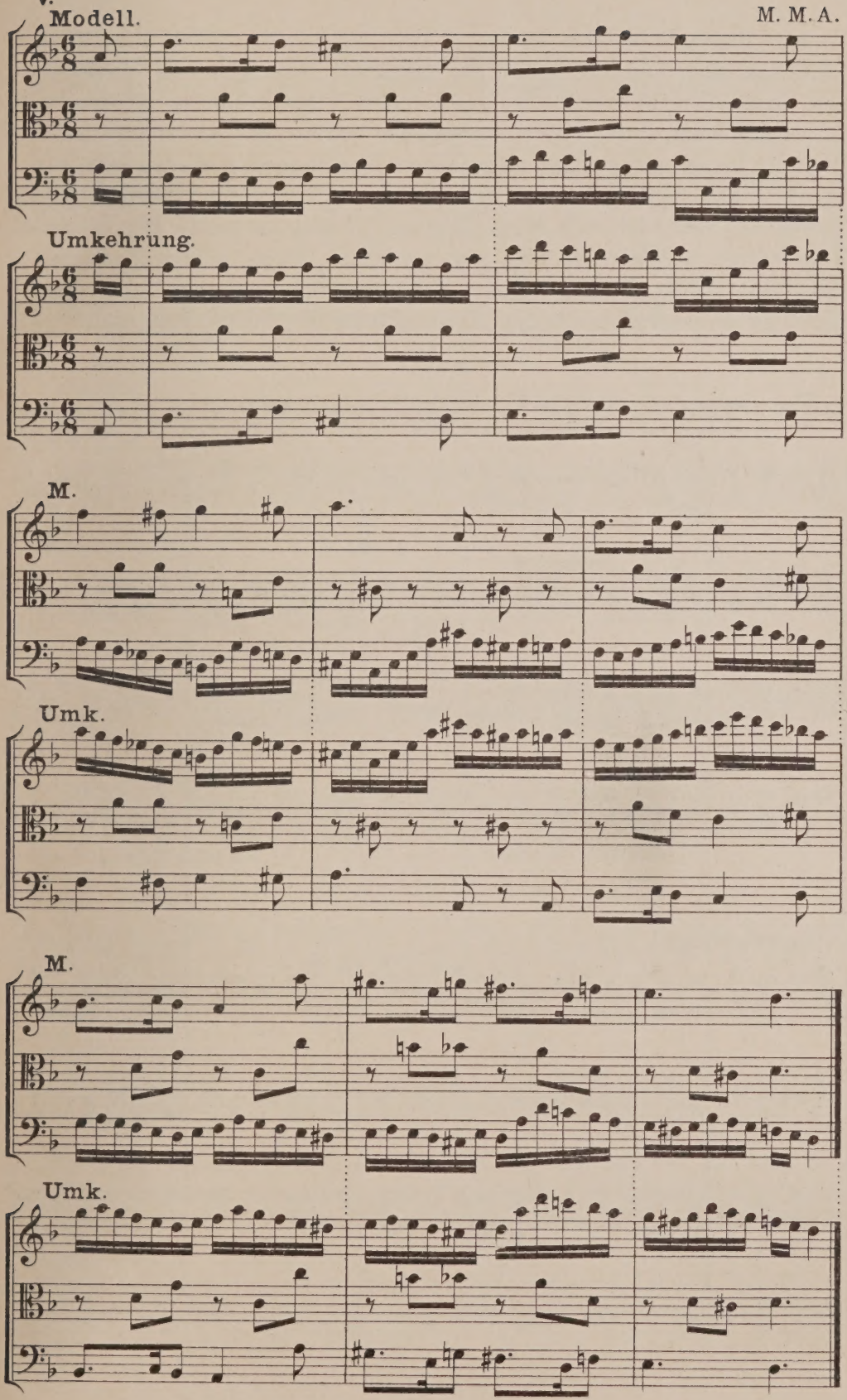
II. Umkehrung.



In der zweiten Umkehrung wurde die Viola des Modells zur erstenVioline. In der Viola wurde dieser Stimme eine neue Melodie hinzugefügt.


M.
I. Umk.
II. Umk.
arco
pizz.
arco

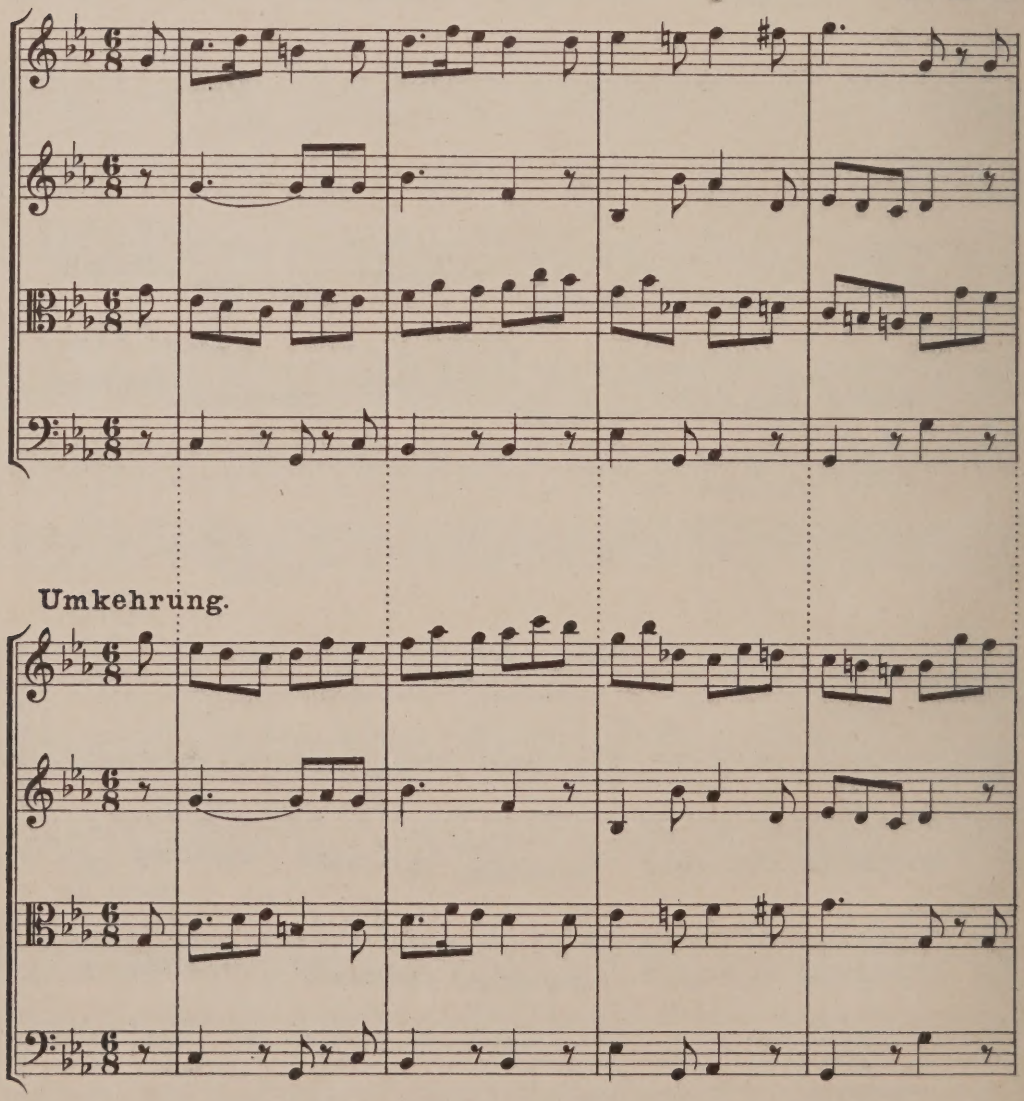

M.
I. Umk.
II. Umk.

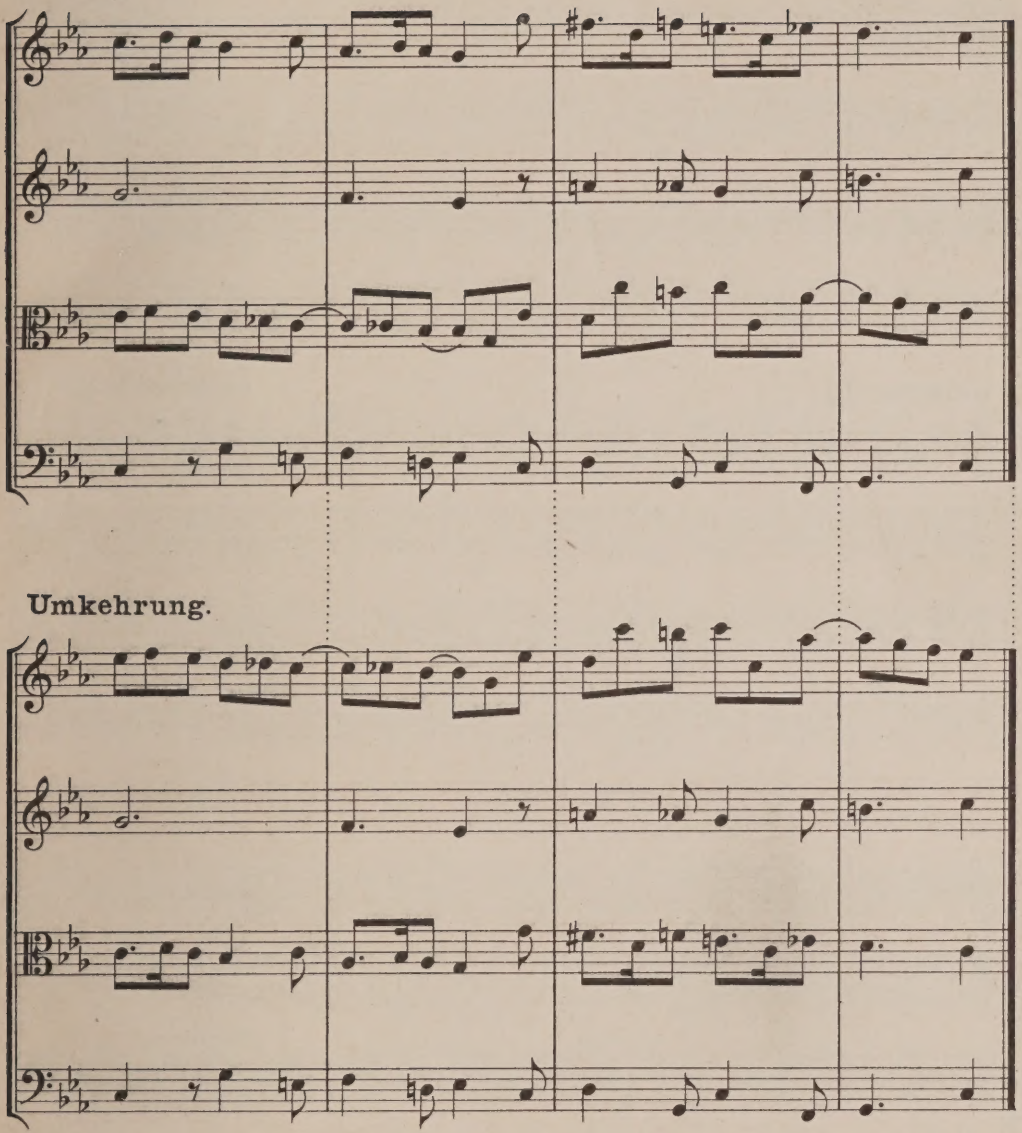

Modell.
Umkehrung.
M.
Umk.
M.
Umk.

Aus diesen Beispielen ist ersichtlich, daß zu den umkehrungsfähigen Stimmen auch andere (begleitende) Stimmen treten können, die sich an den Umkehrungen nicht beteiligen. Der doppelte Kontrapunkt kann auf allen Intervallen konstruiert werden, mit Ausnahme auf der Prim. — Im doppelten und mehrfachen Kontrapunkte werden die kontrapunktierenden Stimmen, wie ersichtlich — konzertierend (selbständig sich bewegend) behandelt, wie Hugo Riemann richtig bemerkt. Die Stimmen rivalisieren miteinander hier, sagt Letzterer. Durch dieses Rivalisieren der Stimmen, ist das Charakteristische des doppelten und mehrfachen Kontrapunktes, dem einfachen Kontrapunkte gegenüber, ausgedrückt.

Das vorstehende Beispiel V im vierstimmigen Satz.

M. M. A.





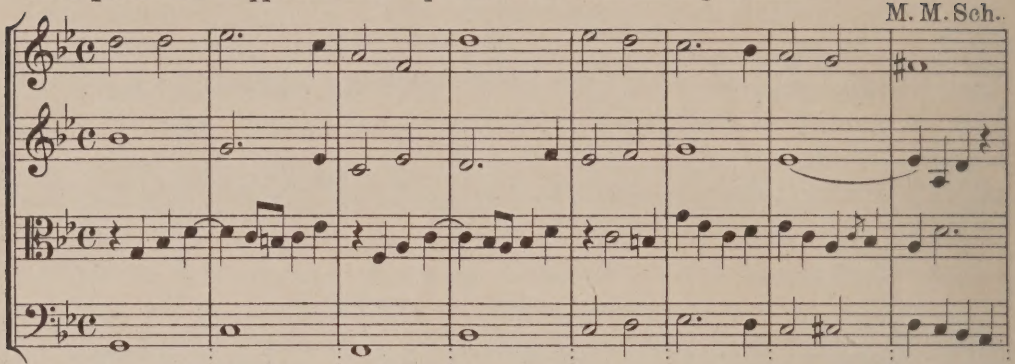
Umkehrung.

Der doppelte Kontrapunkt im vierstimmigen Satz.

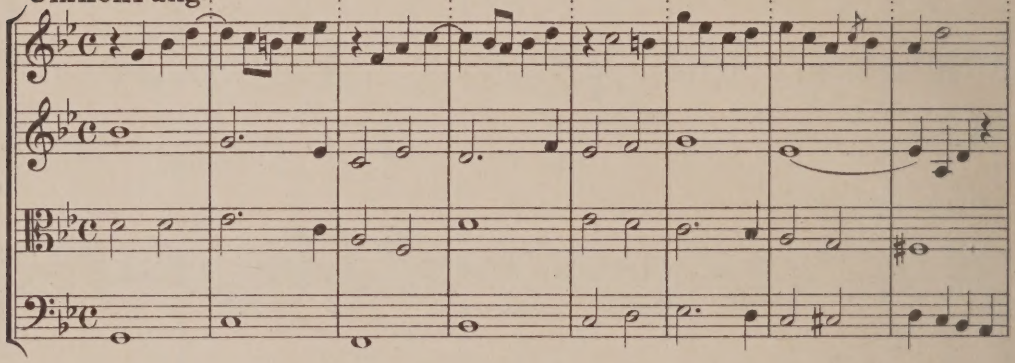
Im vierstimmigen Satze des doppelten Kontrapunktes, können auch die Nebenstimmen ihre melodische Freiheit und Selbständigkeit bewahren (ohne reine Begleitstimmen zu sein) ohne aber mit den rein kontrapunktierenden Stimmen die Umkehrungsfähigkeit zu besitzen. Dadurch entsteht weiter nichts, als eine höhere Potenz der modernen Polyphonie. Durch derartige Kombinationen bleibt der Kontrapunkt in diesem Falle immer nur ein doppelter.

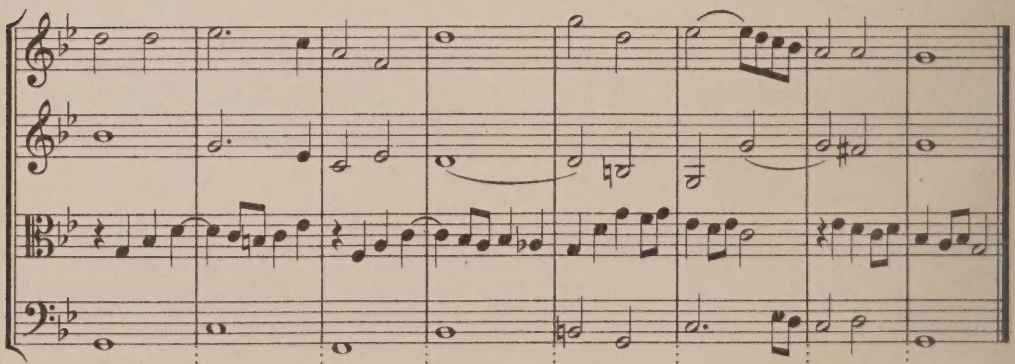
Beispiel eines doppelten Kontrapunktes im vierstimmigen Satz.

M. M. Sch.

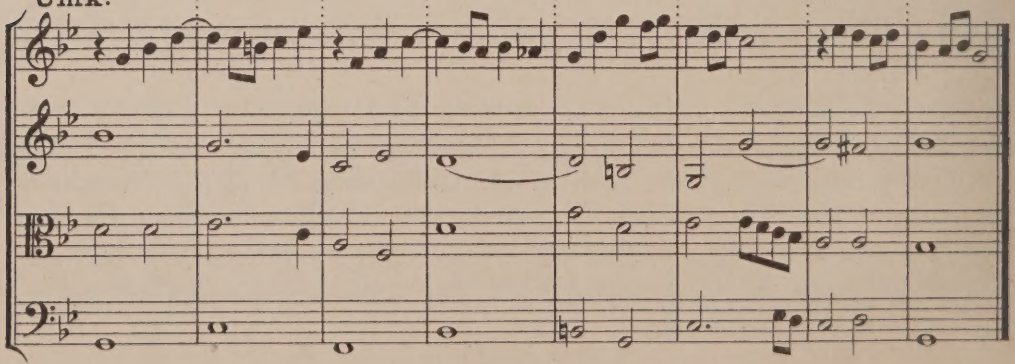


Umkehrung.



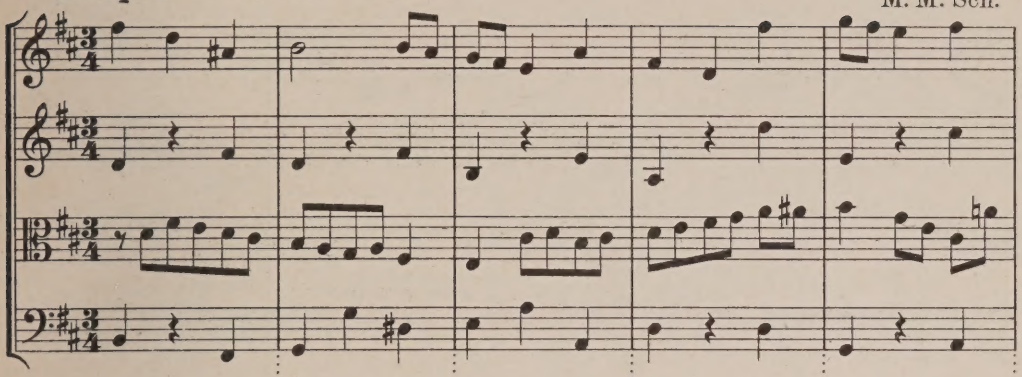


Umk.

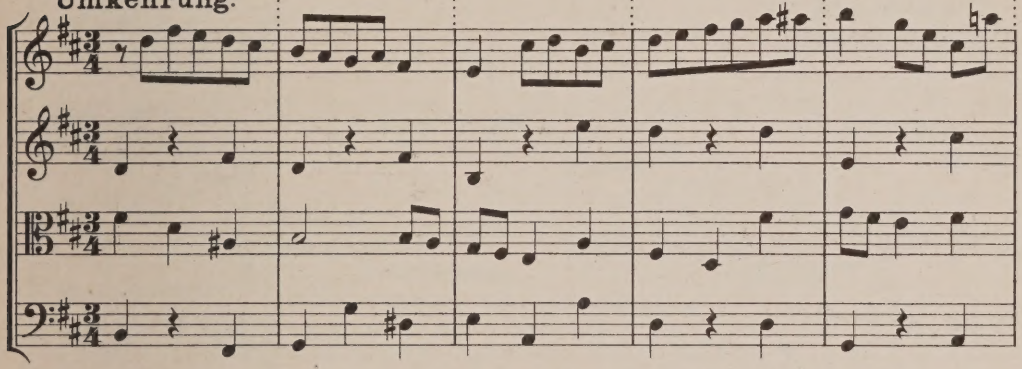


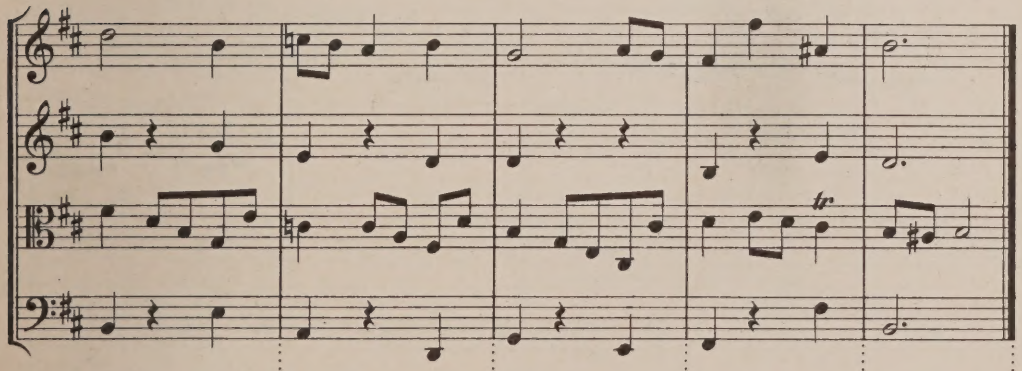
Beispiel. I. Teil eines Menuetts.

M. M. Sch.

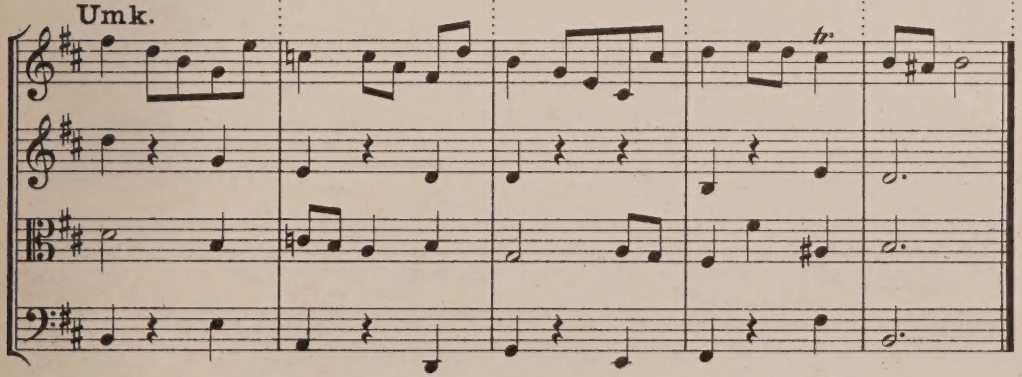


Umkehrung.



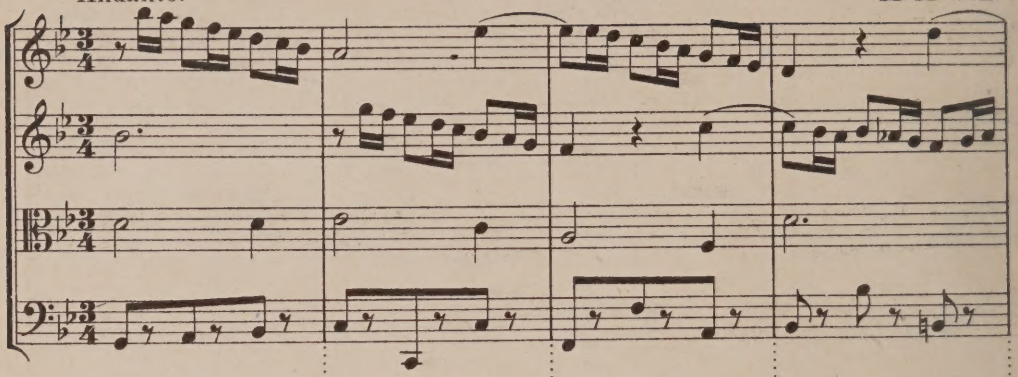


Umk.

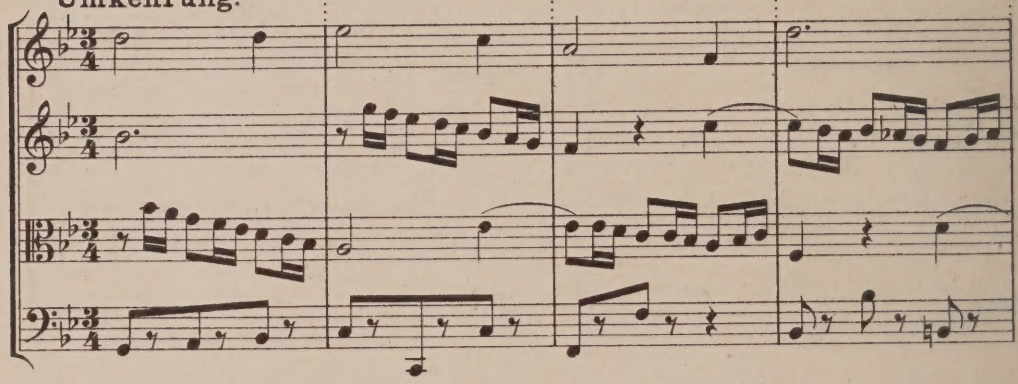


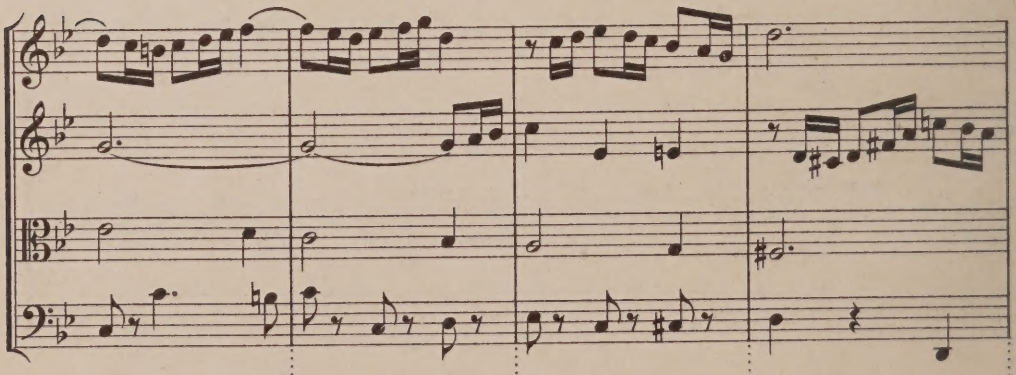
Beispiel. Kantus in der Viola.

Andante. M. M. Sch.

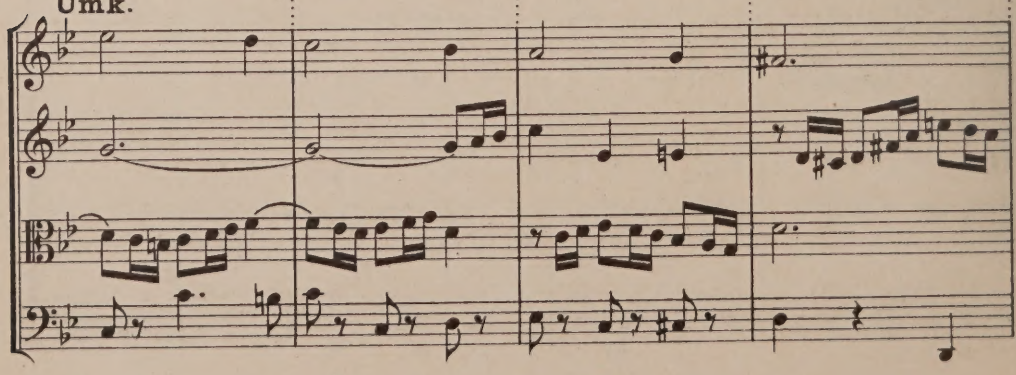


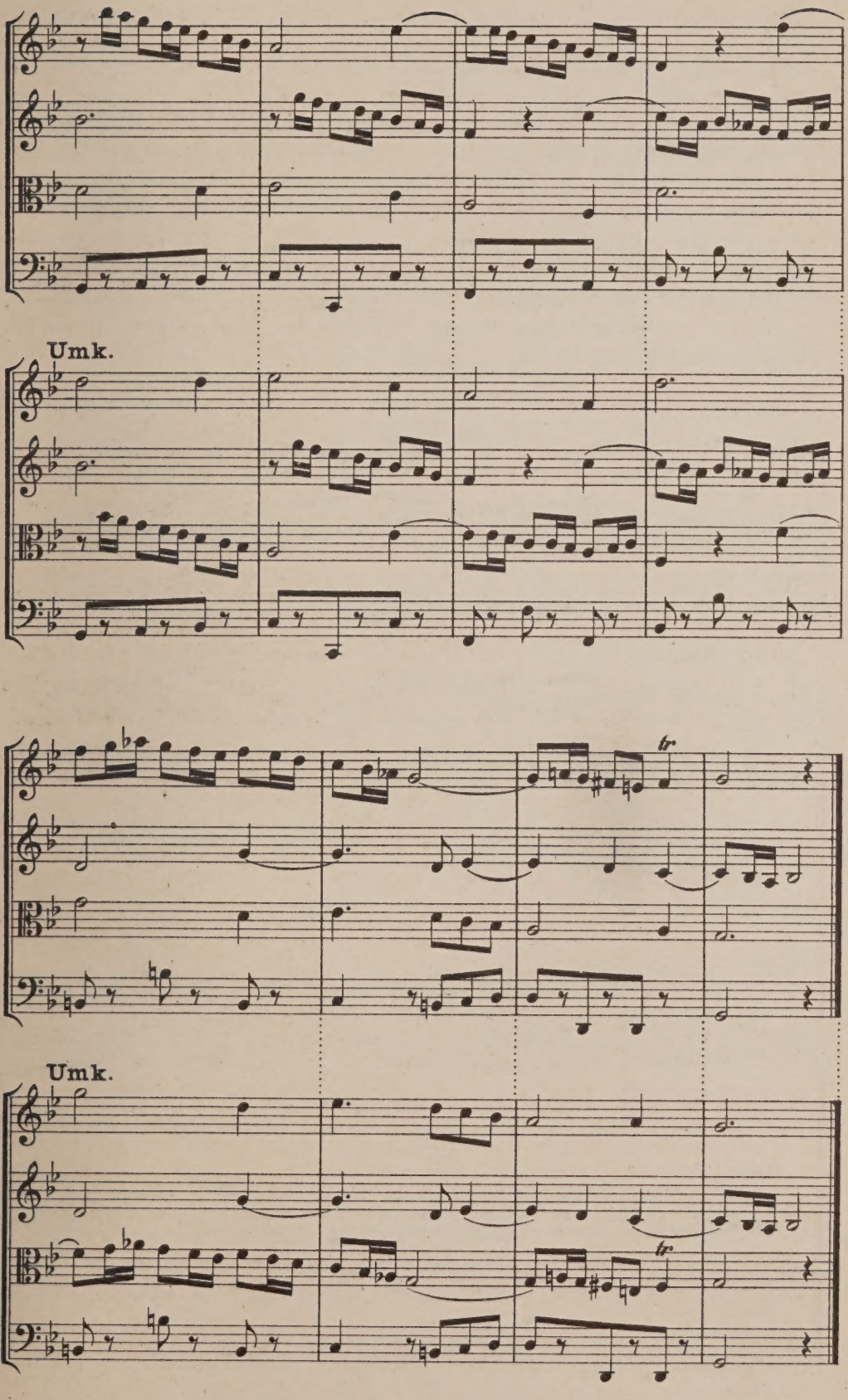
Umkehrung.





Umk.

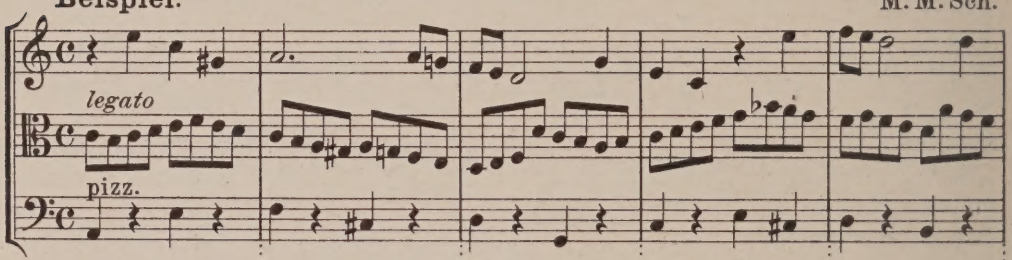



Umk.
tr
Umk.
tr

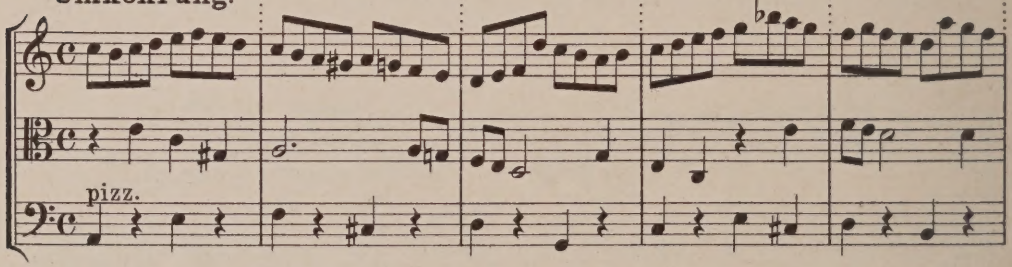
Der doppelte Kontrapunkt im dreistimmigen Satz.

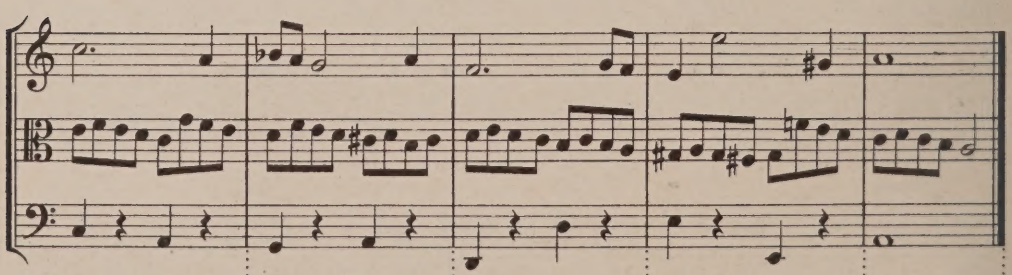
Als Vorübung für den dreistimmigen Satz, in dem die Stimmen in freier Bewegung schreiten, ist diese Disziplin nötig. Wir haben schon beim einfachen Kontrapunkt den dreistimmigen Satz eingeführt. Er ist aber mehr harmonischer Natur. Hier handelt es sich aber darum, daß wenigstens zwei Stimmen melodisch frei und selbständig einherschreiten, wodurch wir auch mit kleinen Ausdrucksmitteln zur modernen Polyphonie gelangen. Ich habe grundsätzlich den doppelten Kontrapunkt in anderen Intervallen umgangen, da ich in Übereinstimmung mit meinen Lehrern diesen in der Oktave für den wichtigsten, meist angewendeten und wirksamsten halte. Nicht mit Unrecht haben neuere bedeutende Theoretiker denselben Standpunkt eingenommen.

Beispiel. M. M. Sch.

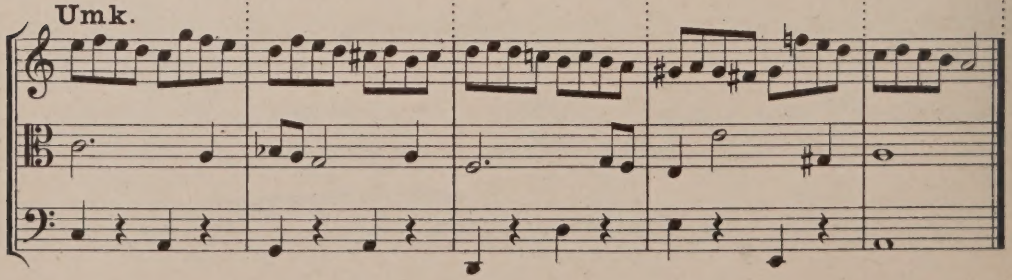


Umkehrung.

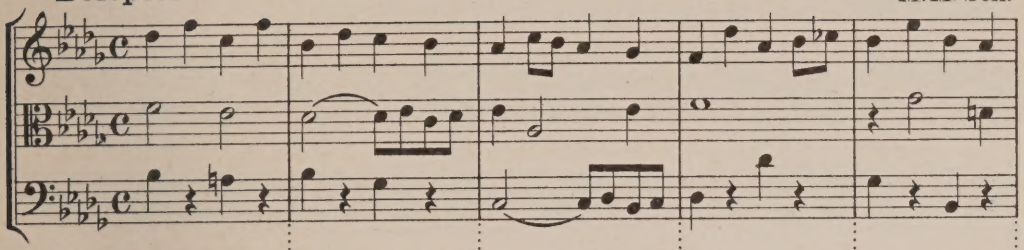




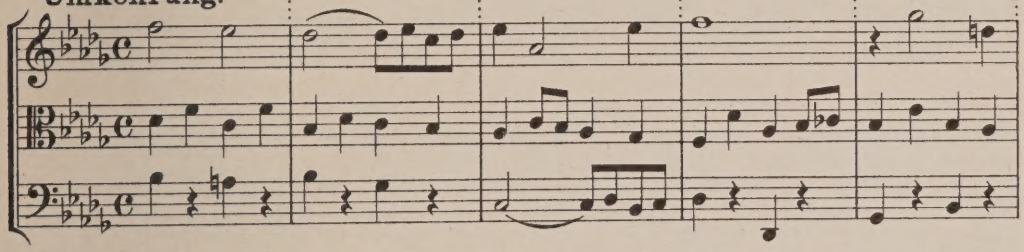
Umk.

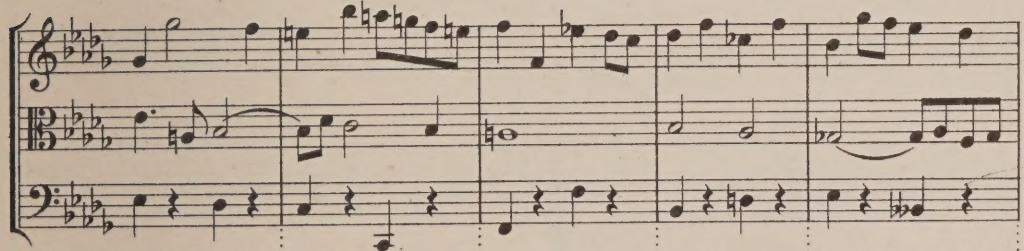


Beispiel. M.M. Sch.

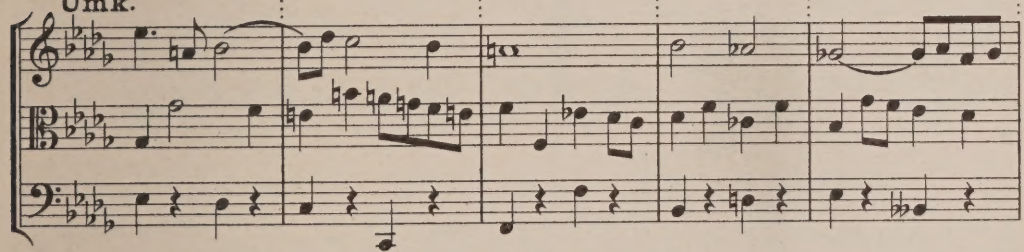


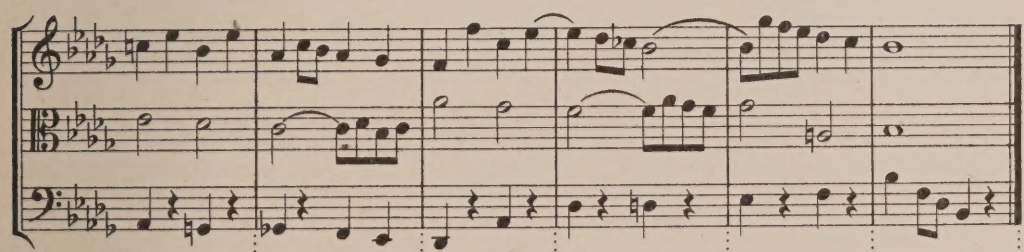
Umkehrung.



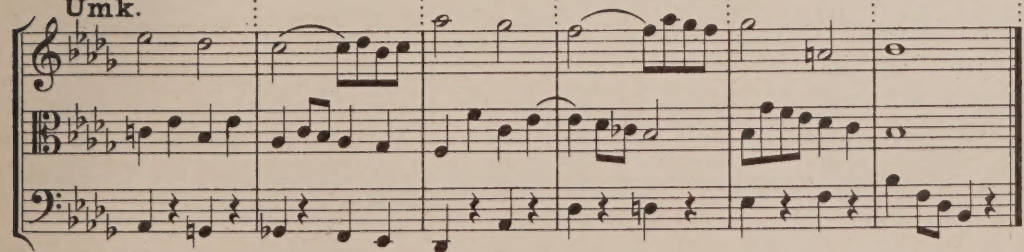


Umk.

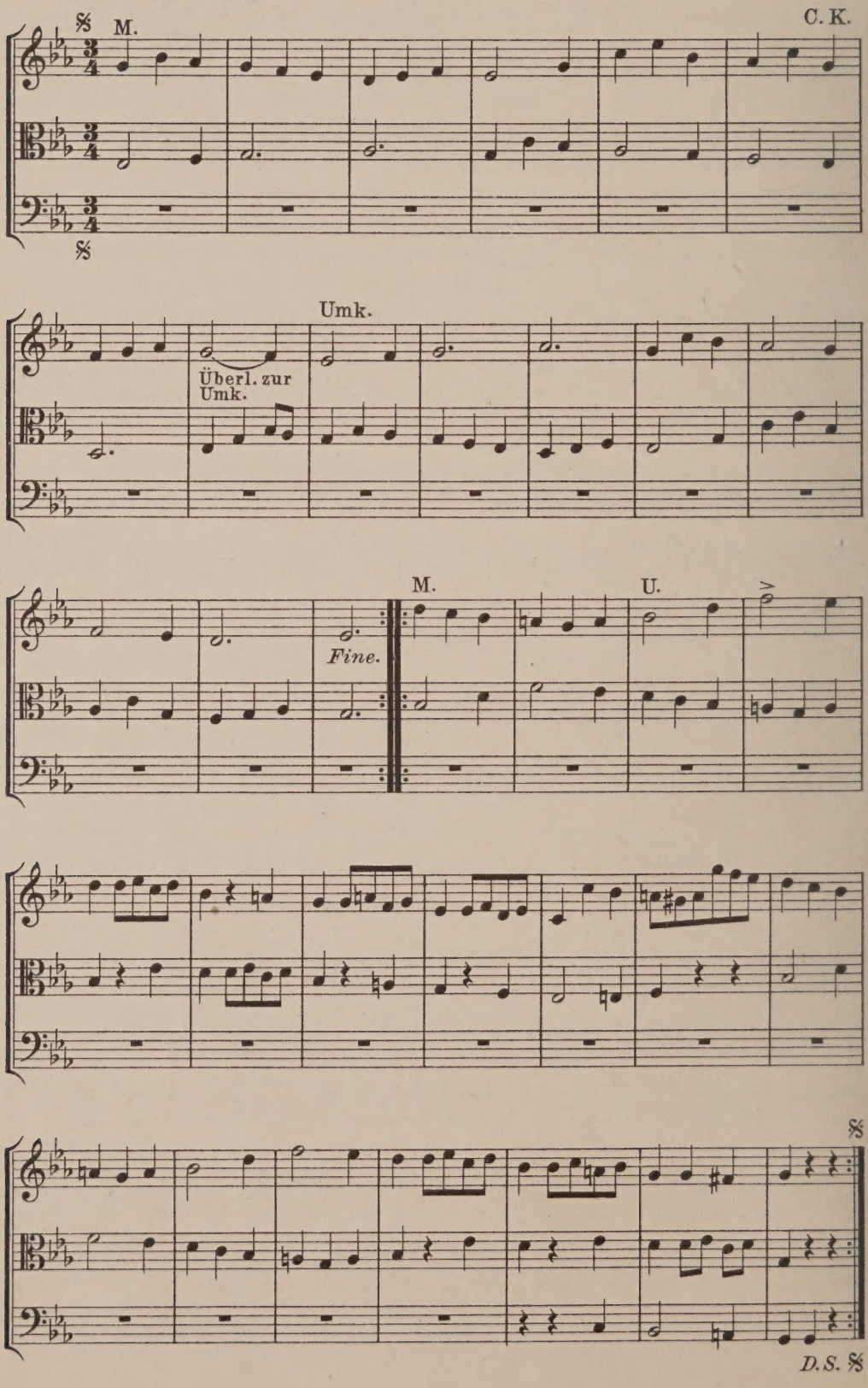


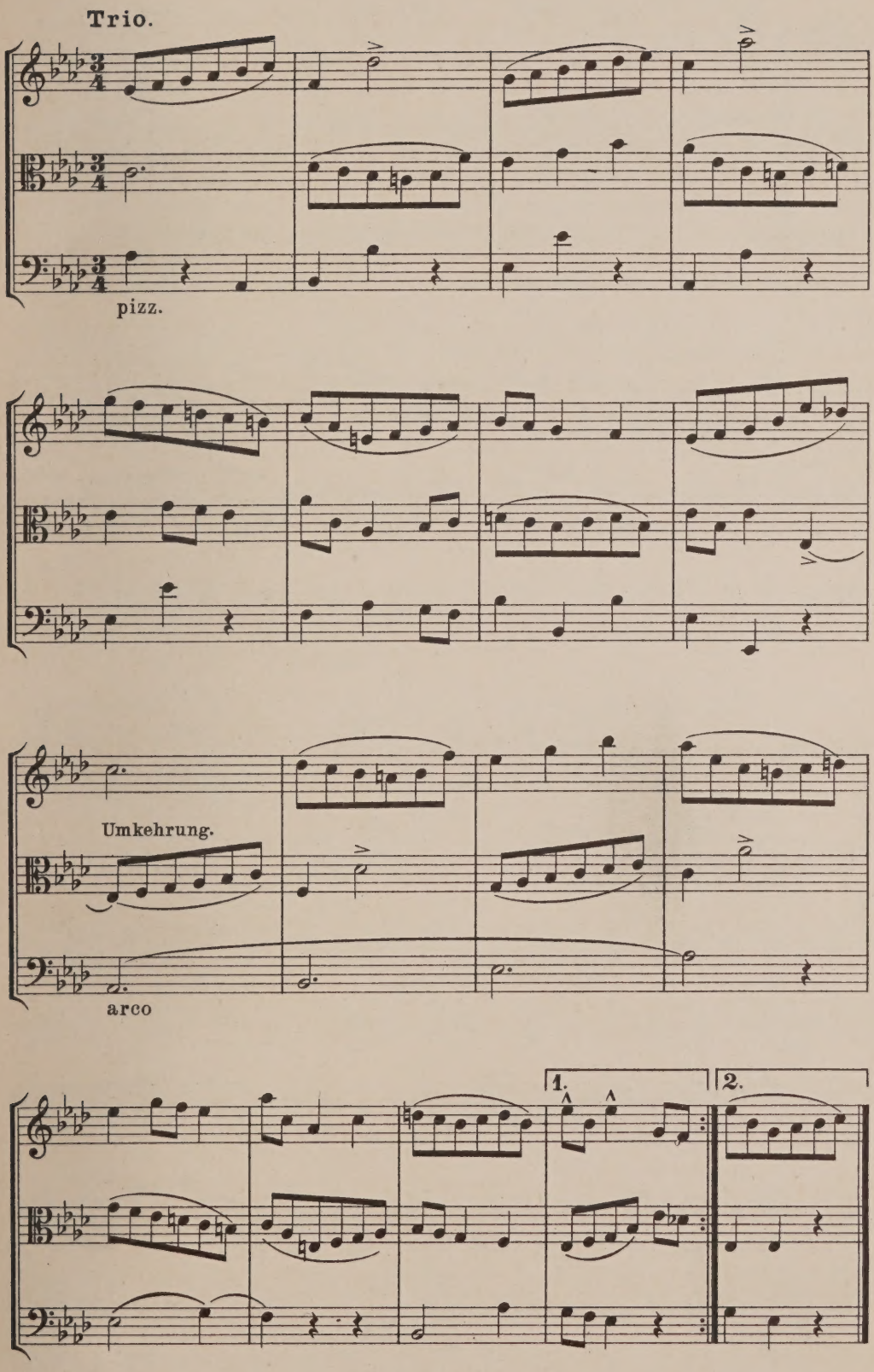


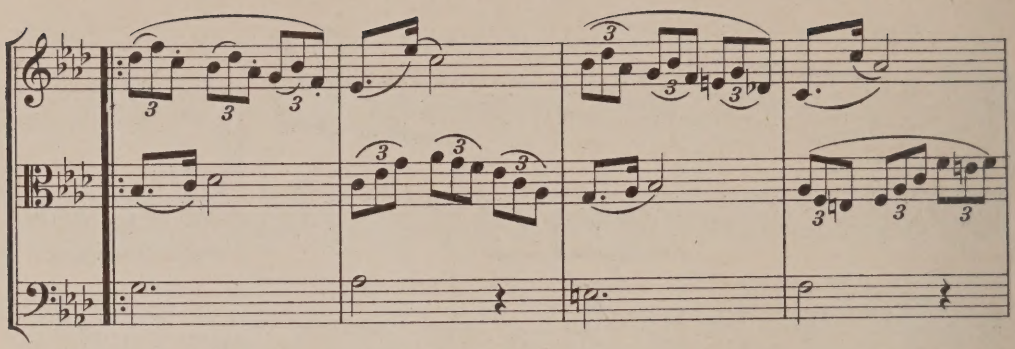
Umk.



Menuett im doppelten Kontrapunkt für Streichtrio.




Trio.
pizz.
Umkehrung.
arco
1.
2.

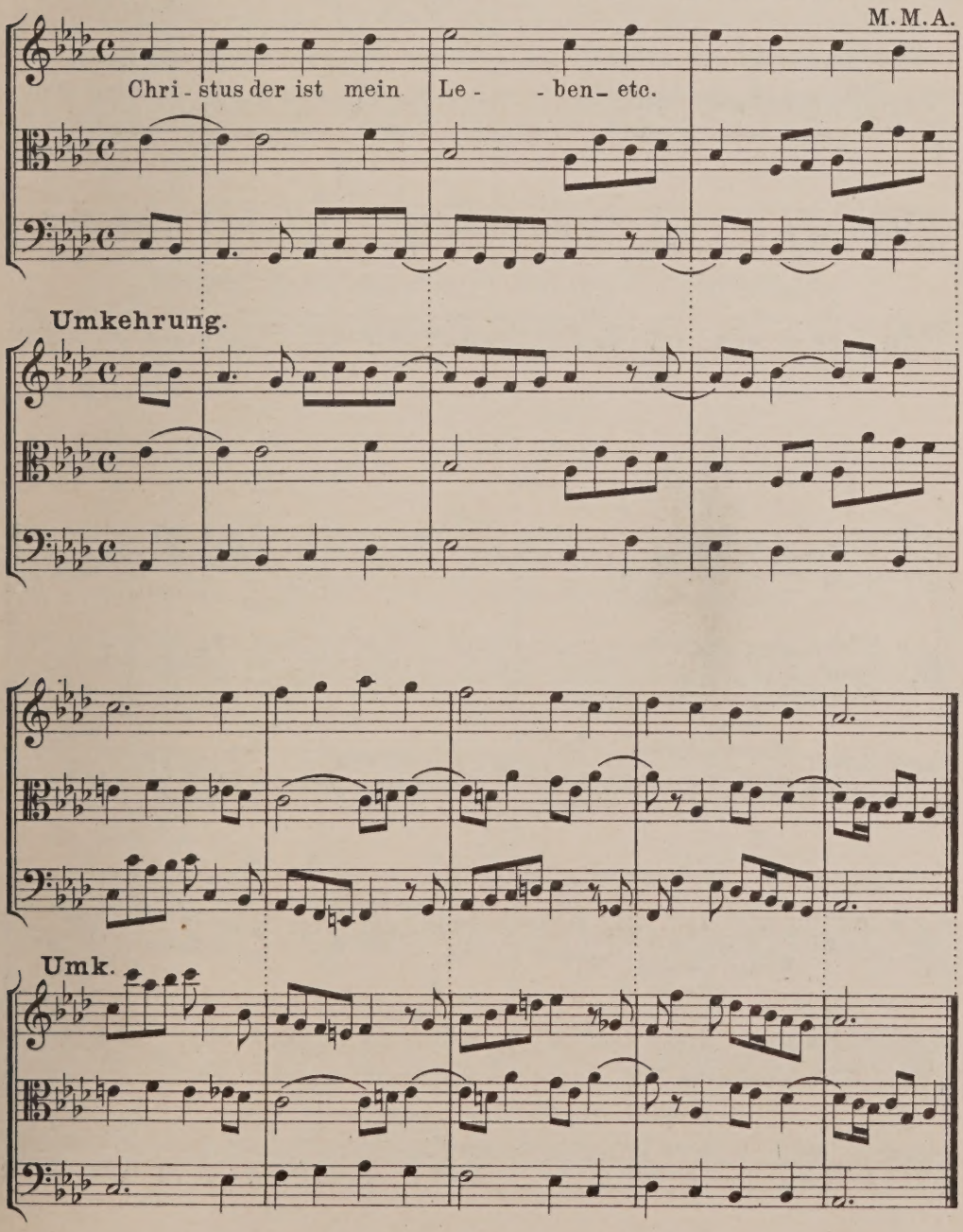


M. D.C. al Fine mit dem zweiten Teil des Menuetts.

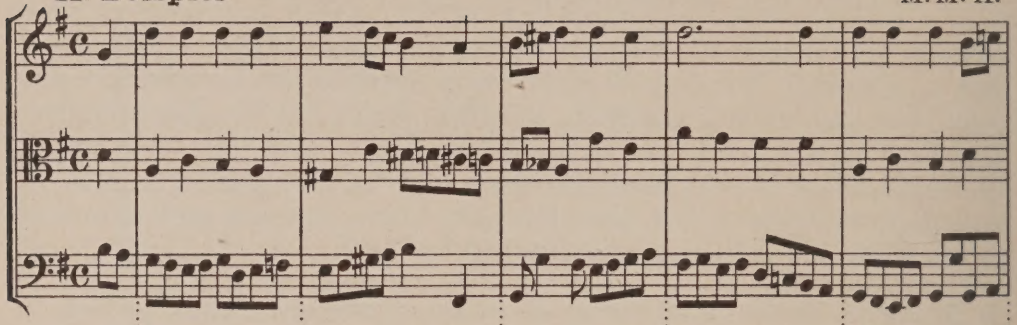
Doppelter Kontrapunkt mit einer umkehrungsfähigen Melodie im Baß.

Nichts fällt den Komponisten schwerer als einen freien, selbständigen Baß zu schreiben. Dies um so mehr, wenn derselbe den anderen Stimmen gegenüber noch umkehrungsfähig sein soll. Schon bei den „Kantus firmus Arbeiten“ im Baß, wird man zu der Ansicht gekommen sein, daß gerade die melodische Führung der Baßstimme, viele Schwierigkeiten bereitet. Daher sollen wenigstens e i n paar Beispiele folgen, in denen der Baß im doppelten Kontrapunkte umkehrungsfähig ist.

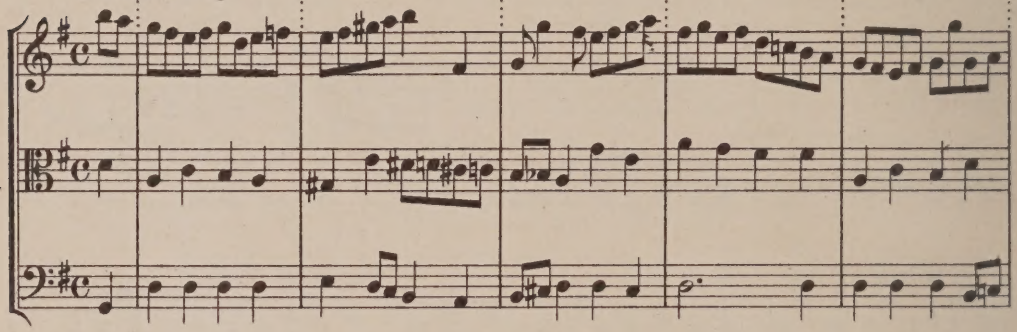
I. Beispiel. Kantus in der Violine mit umkehrungsfähiger Melodie im Baß.

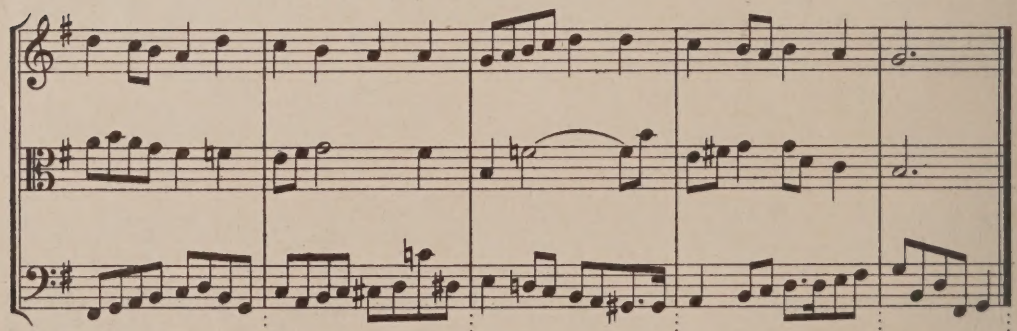


II. Beispiel. M. M. A.

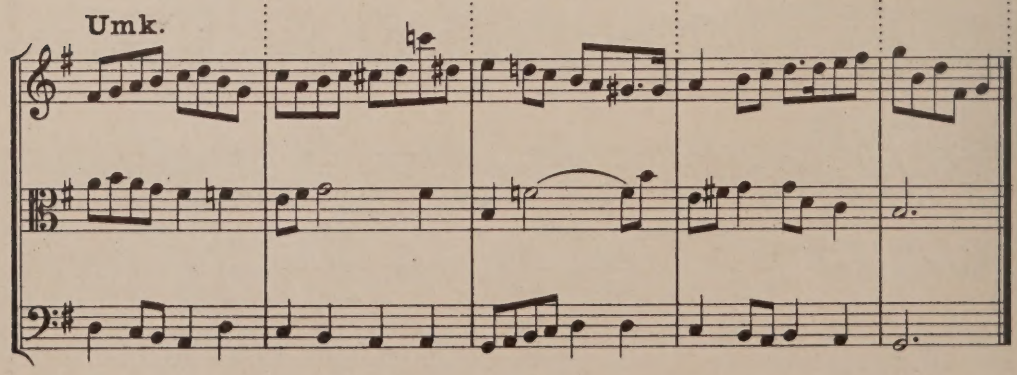


Umkehrung.





Umk.

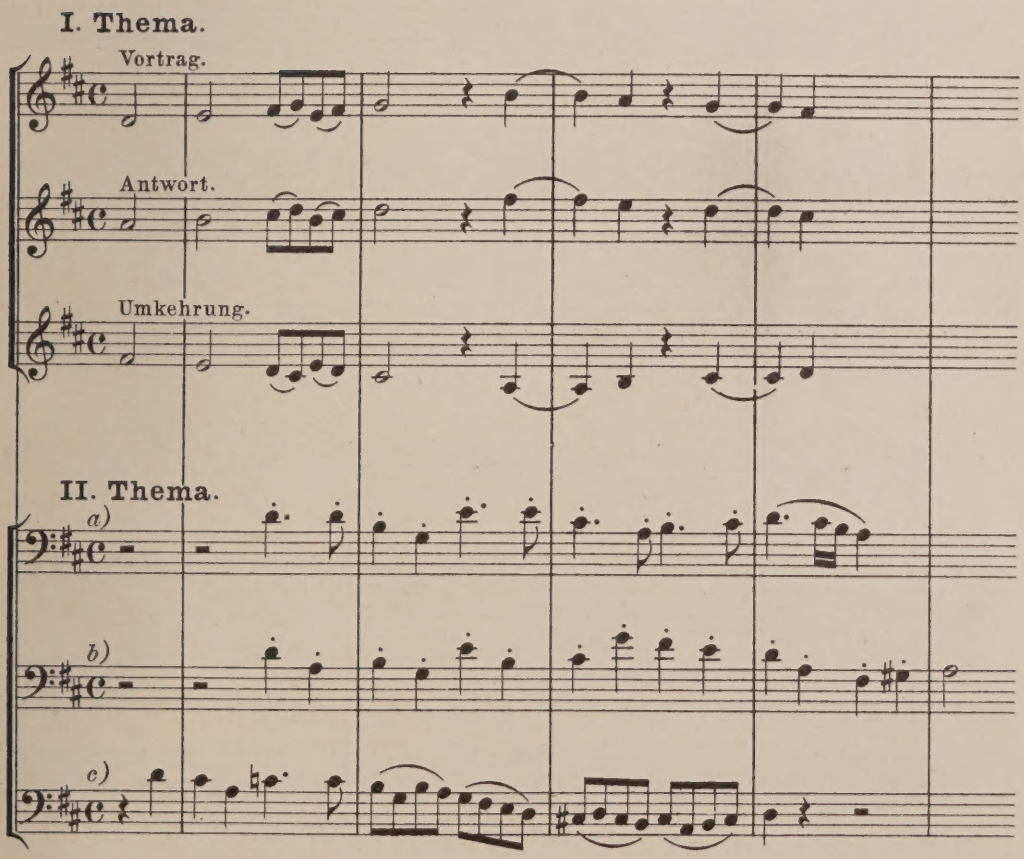


Die Fuge zu zwei Themen.

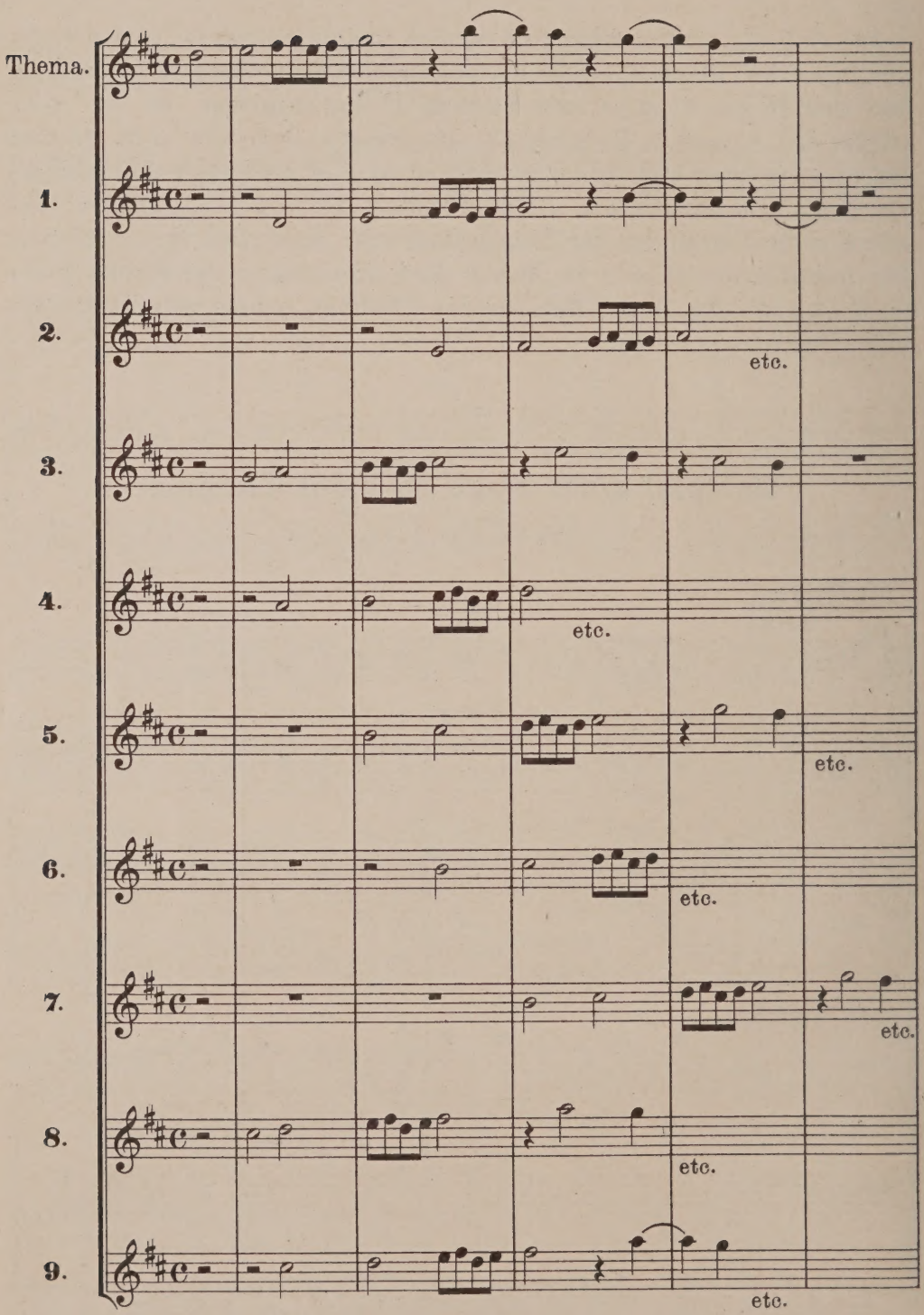
Der doppelte Kontrapunkt findet seine Hauptverwendung in der Sinfonie, Ouverture, überhaupt in allen polyphonen Kunstformen, ganz besonders aber in der Fuge zu zwei Themen. In der Vokalfuge ist es sehr schwer den doppelten Kontrapunkt anzuwenden, denn wie beide Themen heterogenen Charakter haben müssen, so wäre es auch nötig den Text der heterogenen musikalischen Themen textlich heterogen zu gestalten. Dies würde unter Umständen der Deutlichkeit sehr hinderlich werden können. Die Deutlichkeit ist aber die Mutter aller Klarheit in der Kunst, daher verweisen wir die Doppelfuge für das Studium, auf das instrumentale Gebiet.

Beispiel einer Fuge zu zwei Themen.

Vorarbeiten.

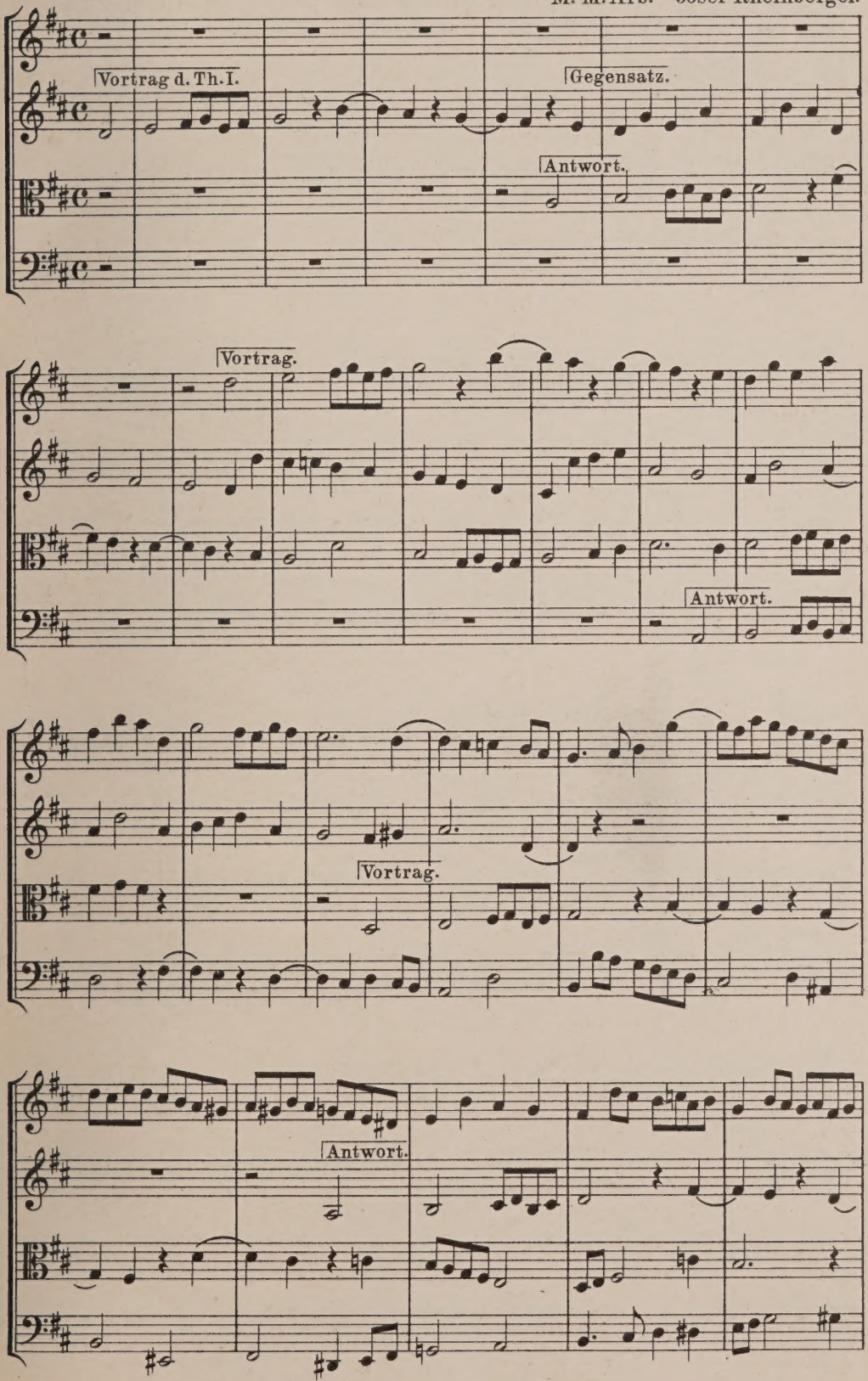


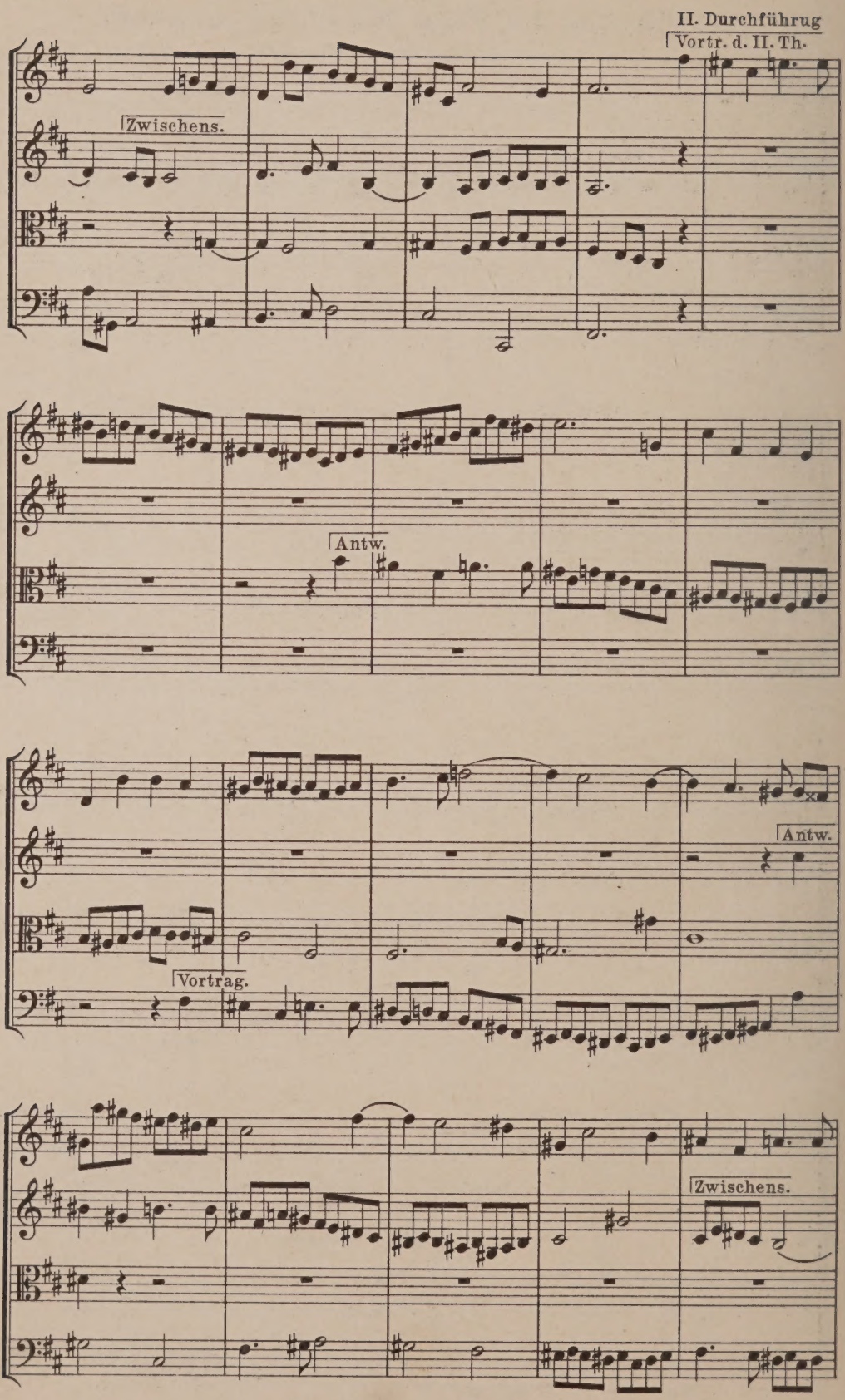
Engführungstabelle.



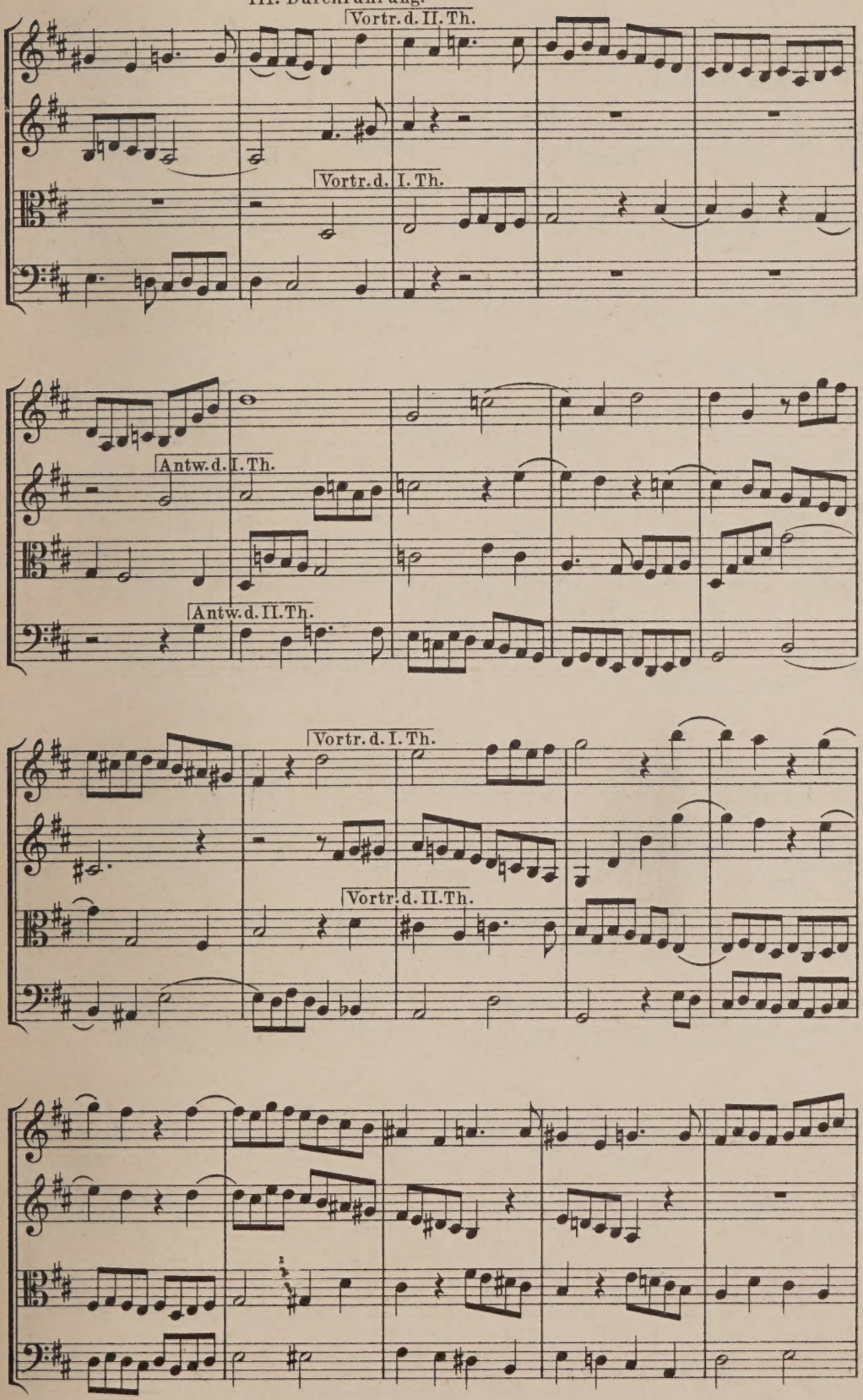
Ausführung der Fuge für Streichquartett.

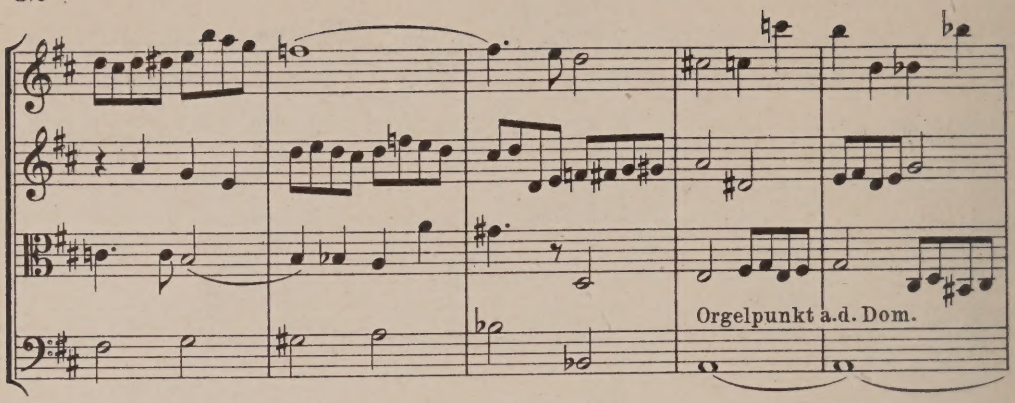
M. M. Arb. Josef Rheinberger.



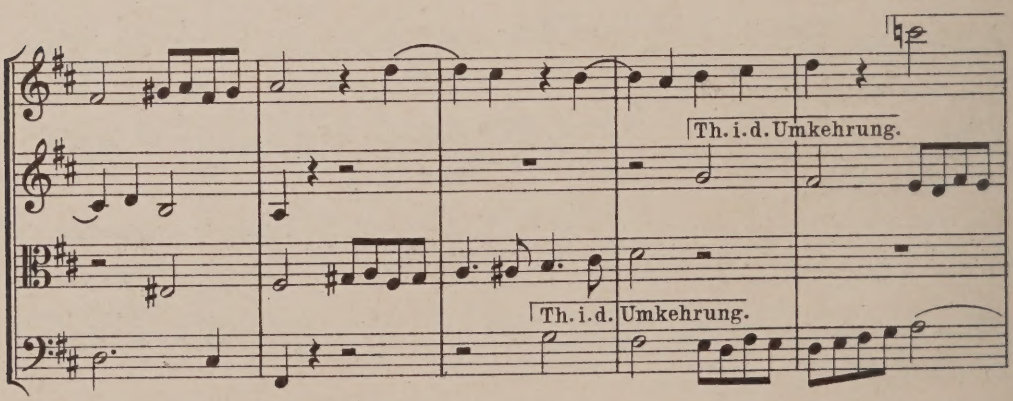

II. Durchführug
Vortr. d. II. Th.
Zwischens.
Antw.
Antw.
Vortrag.
Zwischens.

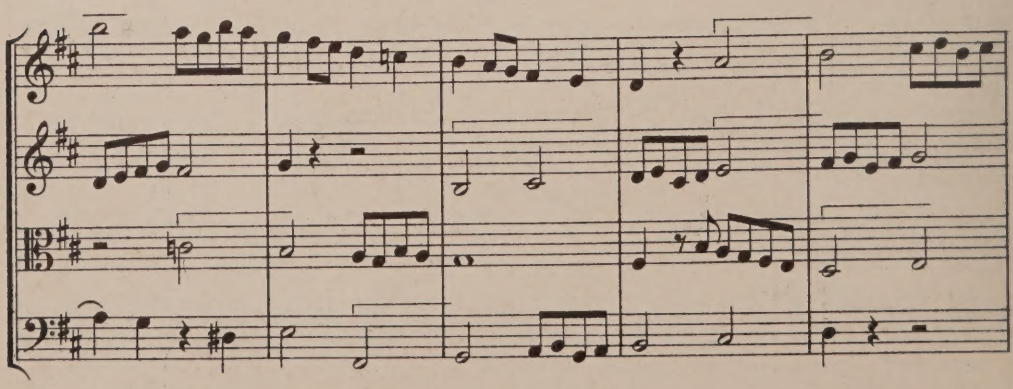
III. Durchführung.

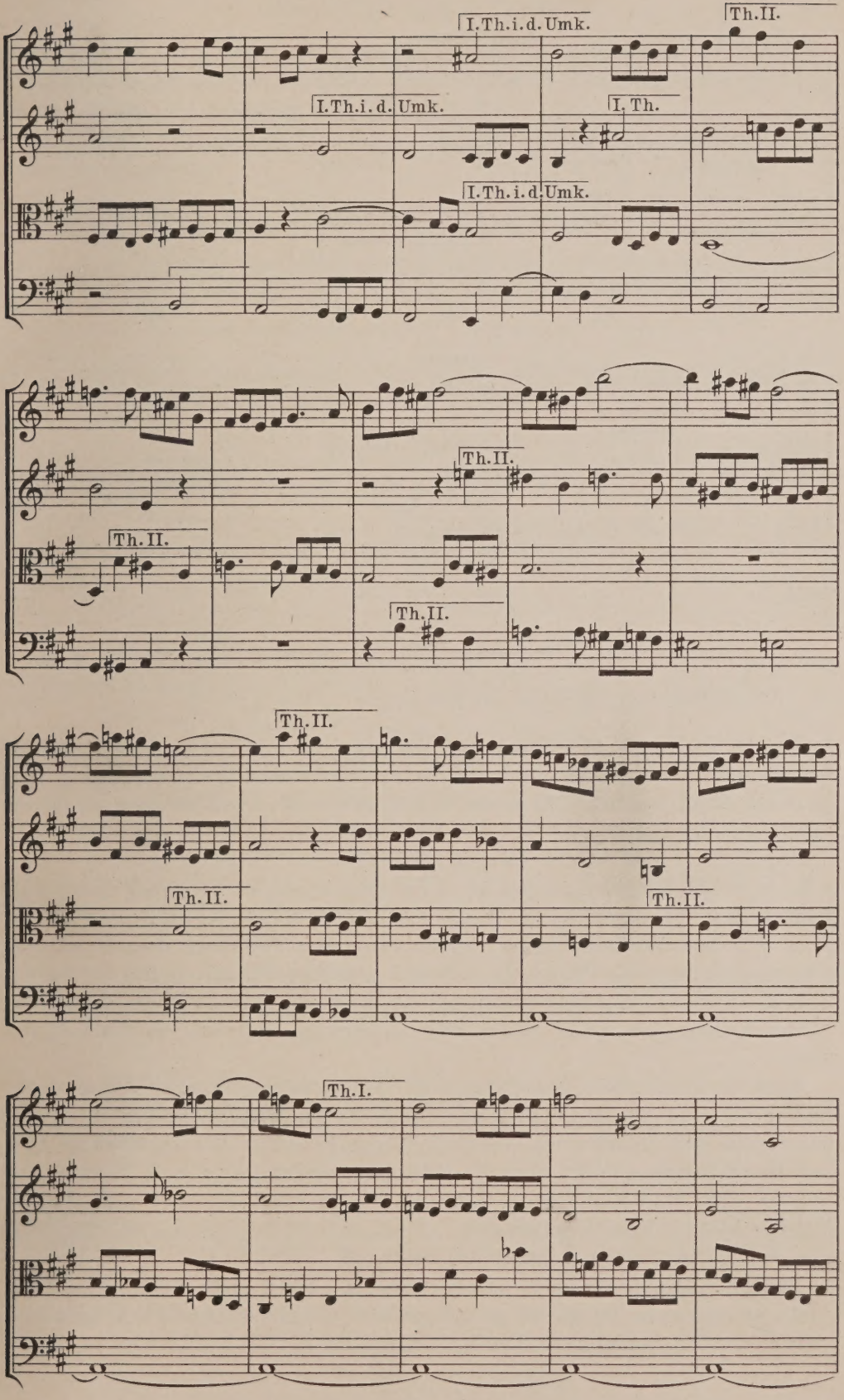


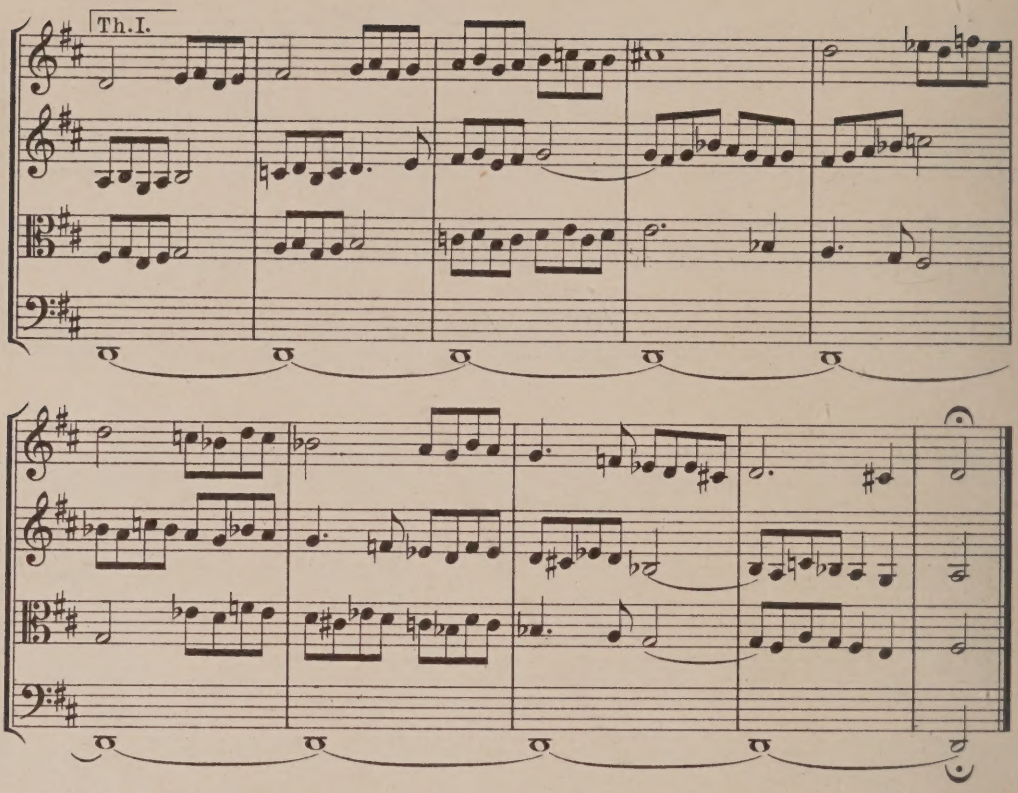

Orgelpunkt a.d. Dom.

Engführung.


Th. i. d. Umkehrung.
Th. i. d. Umkehrung.




I.Th.i.d.Umk.
Th.II.
I.Th.i.d.Umk.
I.Th.
I.Th.i.d.Umk.
Th.II.
Th.II.
Th.II.
Th.II.
Th.II.
Th.II.
Th.II.
Th.I.



Erklärung dieser Fuge:

Die II. Violine beginnt mit dem Vortrage des I. Themas. Dieser antwortet die Viola mit dem ersten Thema, die II. Violine übernimmt den Gegensatz (Kontrapunkt). Die erste Violine trägt das Thema wieder vor, dieser antwortet das Violoncello auf der Dominante. Die II. Geige antwortet dem Violoncello ebenso in der Dominante, dadurch wird diese I. Durchführung übervollständig oder erweitert. Diesem folgt ein kleiner Zwischensatz. Die II. Durchführung beginnt in der I. Violine mit dem zweiten Thema. Dieser antwortet die Viola; diesem wiederum das Violoncello, ebenfalls mit dem zweiten Thema, ebenso die zweite Violine. Diese zweite Durchführung ist also aus dem zweiten Thema gebildet. Dieser folgt wie der I. Durchführung, ein kurzer Zwischensatz. –

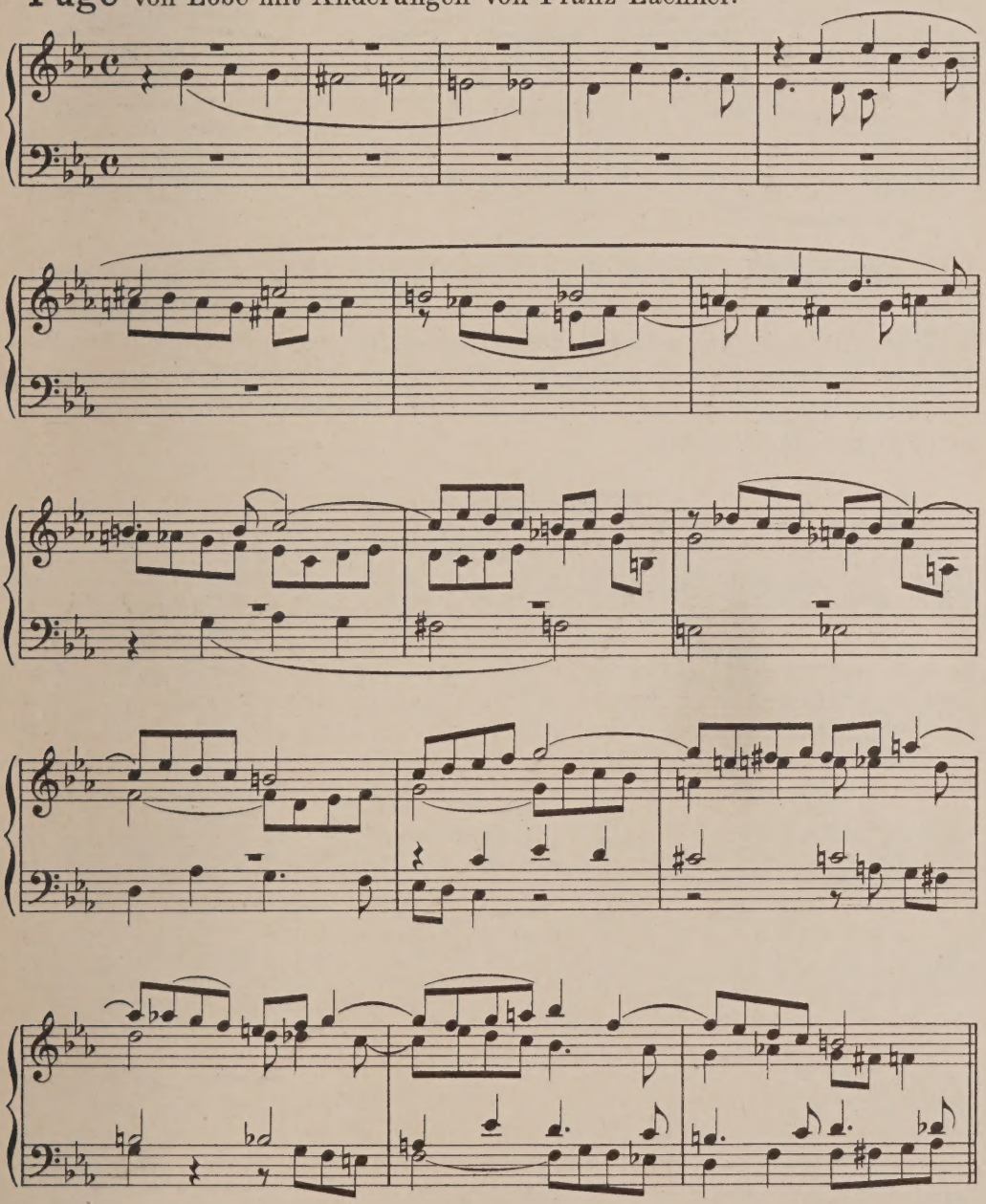
Erst in der dritten Durchführung treten beide Themen zusammen. Infolge dessen gestalten sich die Sätze dieser Durchführung reichhaltiger, also nie einstimmig, wie beim Vortrage eines Fugenthemas. Dieser Durchführung folgt eine Engführung zuerst mit dem I. Thema, worunter auch eine Umkehrung desselben auftritt, dann tritt auch das II. Thema hinzu. Ein Orgelpunkt zuerst auf der Dominante und dann auf der Tonika, schließt das ganze Gebäude ab. –

Das gründliche Studium solcher Gebilde, kann man dem Lernenden nicht erlassen, es ist daher gut, wenn der Studierende solche Fugen und polyphone Erscheinungen fleißig analisiert.

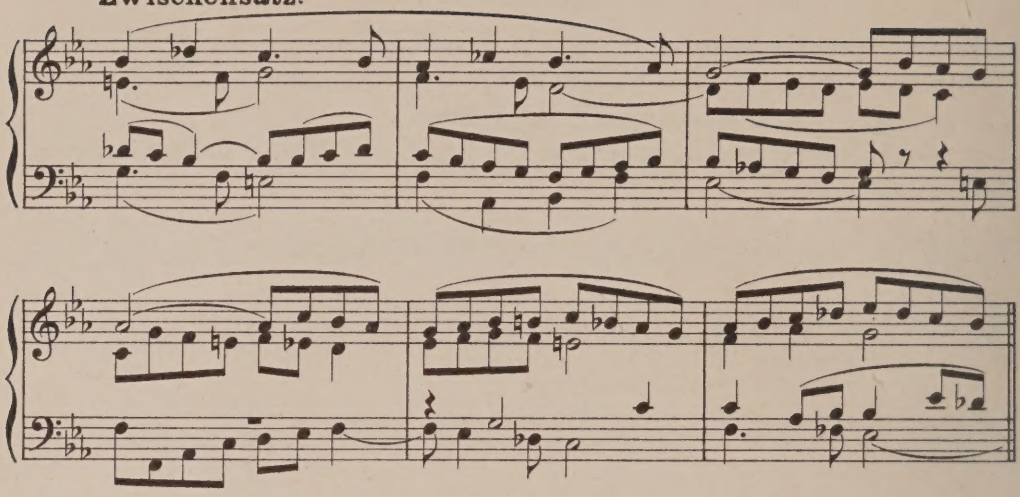
gestattet mehr Freiheit in Bezug auf Stimmführung als die Vokalfuge. Die großartigsten Muster finden sich im wohltemperierten Klavier dann in den Fugen von Klengel und Rheinberger.

Bei der modernen Klavierfuge ist auch auf einen brillanten Klaviersatz zu sehen.

Fuge von Lobe mit Änderungen von Franz Lachner.



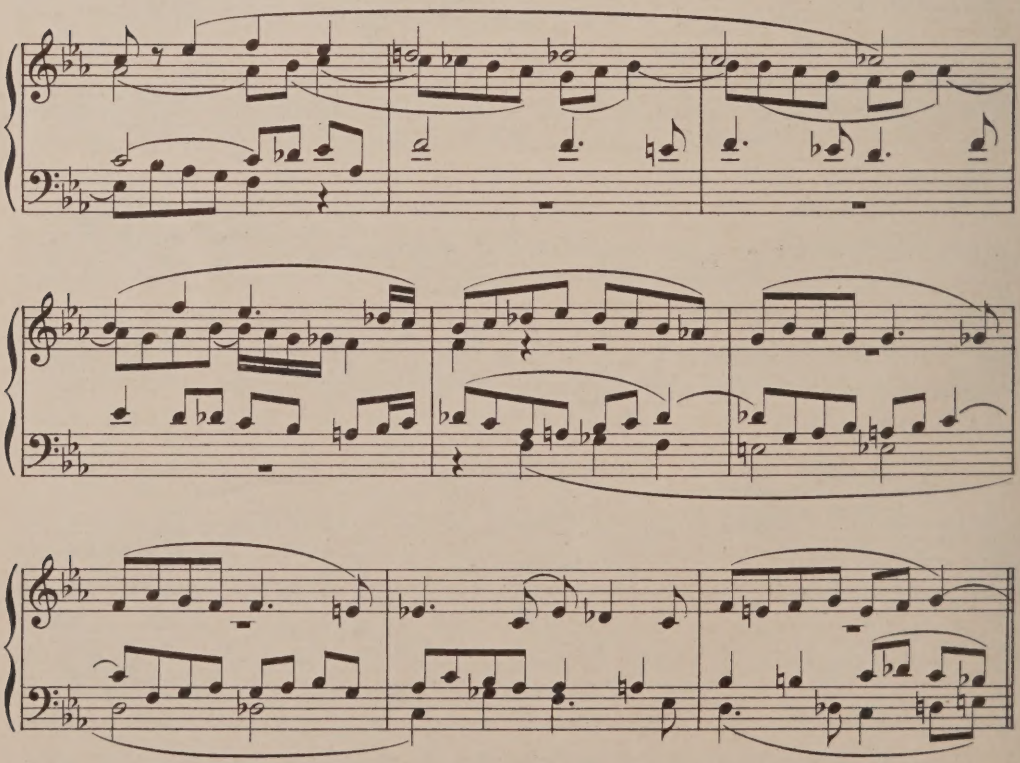
Diese I. Durchführung ist vollständig, da die Fuge vierstimmig gedacht ist, und alle 4 Stimmen das Thema vollständig bringen.



Die II. Durchführung steht in *As dur,* sie könnte auch in *Es dur* stehen.

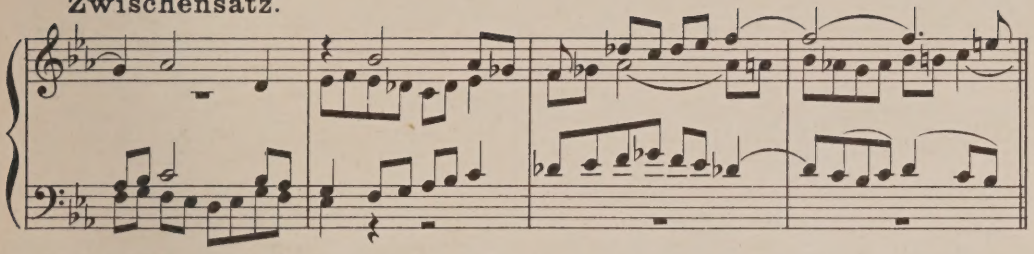
In Fugen deren erste Durchführung in einer Molltonart steht, steht die II. Durchführung des tonartlichen Gegensatzes wegen in einer Durtonart, und zwar wählt man entweder die Durtonart der Ober- oder Untermediante der Tonart der I. Durchführung. Hier ist die Tonart der Untermediante angewendet.

II. Durchführung.



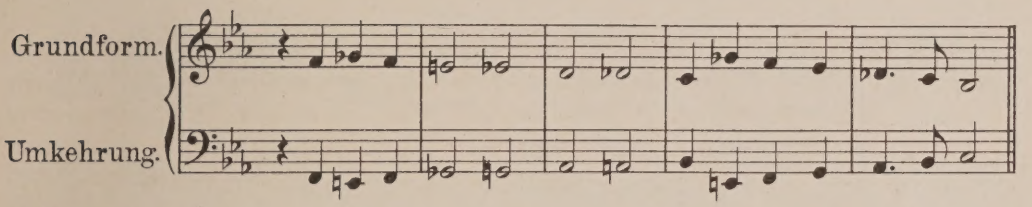
Diese II. Durchführung ist unvollständig, da nicht alle vier Stimmen zum Vortrage des Themas kommen. Ihres Umfanges wegen ist sie aber genügend.

Zwischensatz.

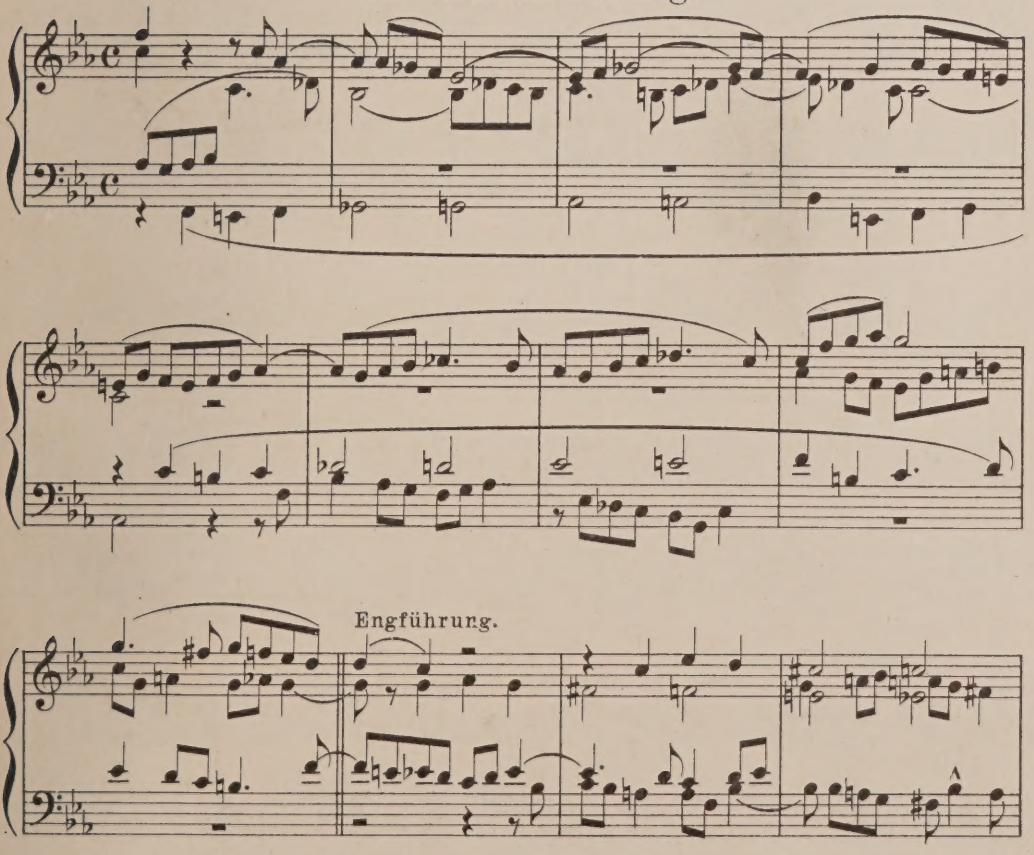


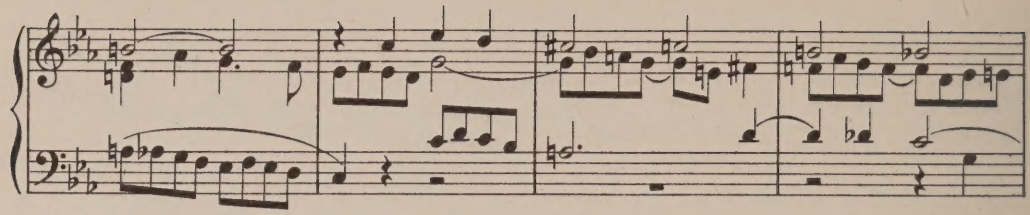
Dieser Zwischensatz hat also den modulatorischen Zweck, uns nach *F moll* (der Unterdominanttonart von *C moll)* zu führen.

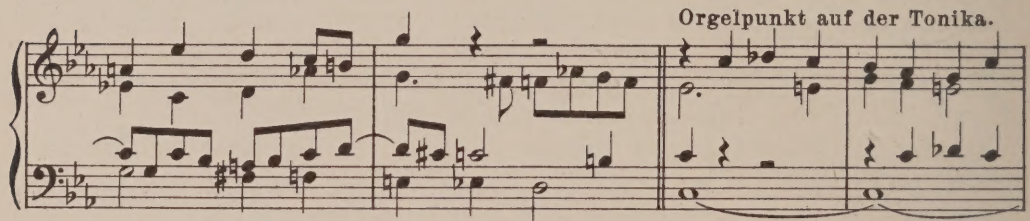
In der III. Durchführung soll das Thema in der Umkehrung gebracht werden.

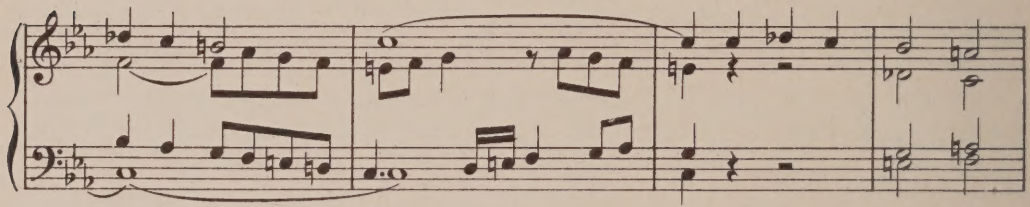


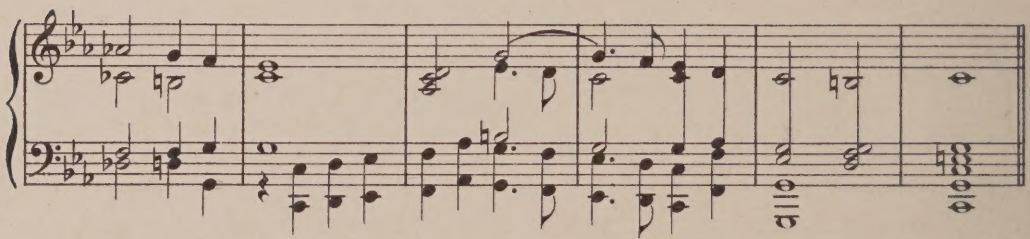
III. Durchführung.







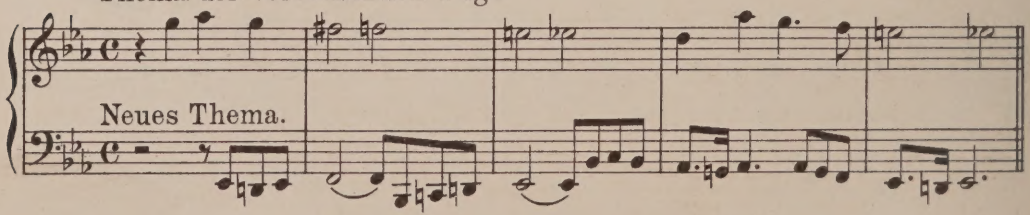




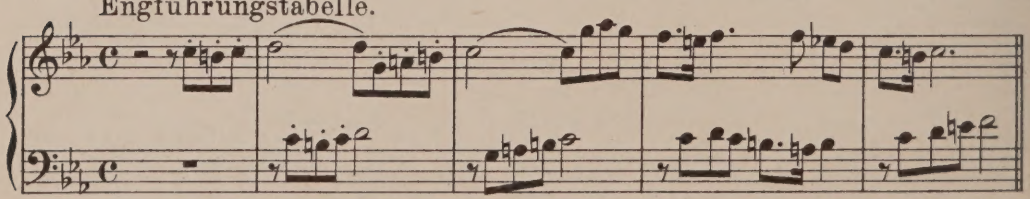
Doppelfuge.

Das Thema der vorstehenden Fuge wird mit einem zweiten Thema verbunden.

Thema der vorstehenden Fuge.

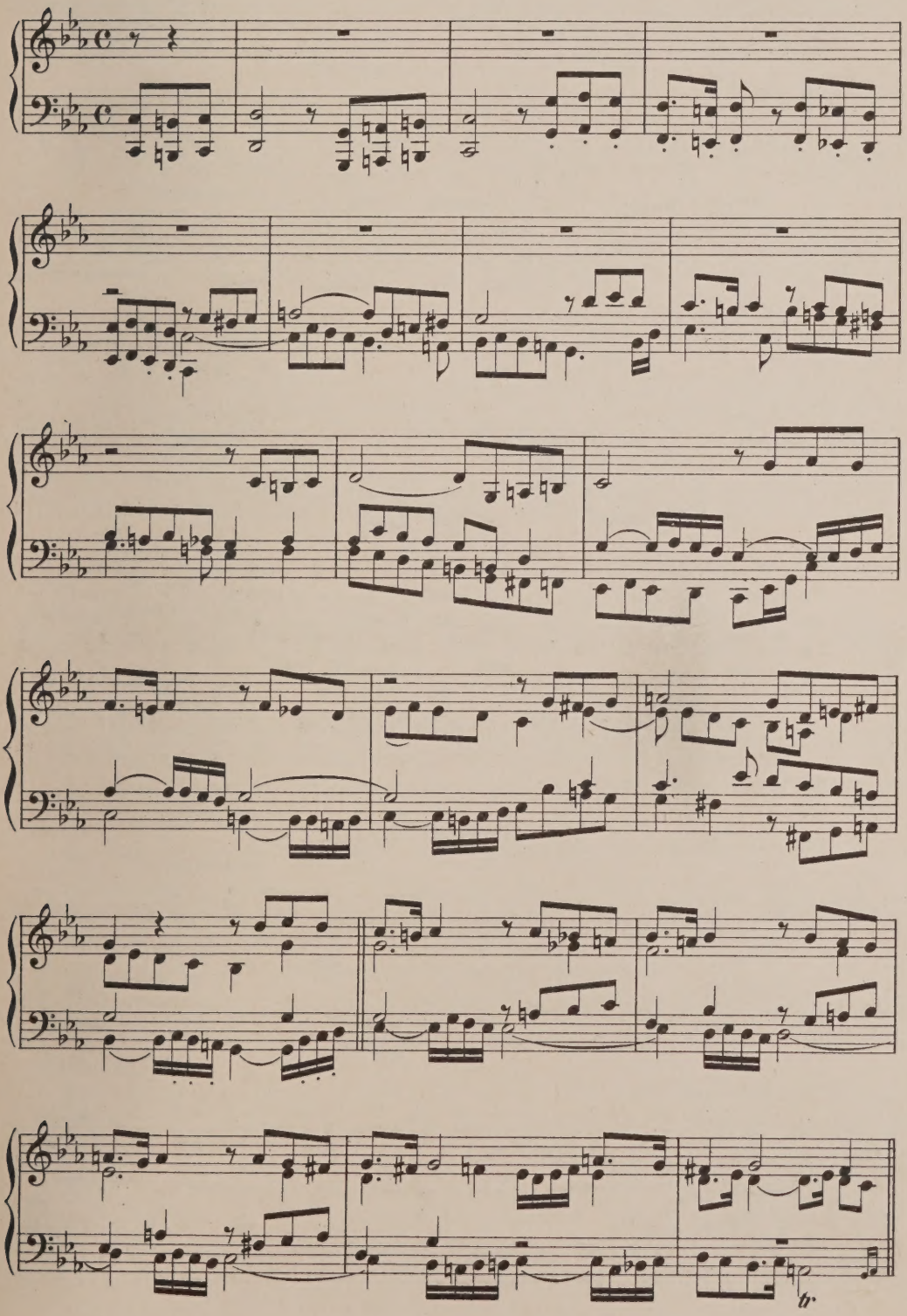


Engführungstabelle.

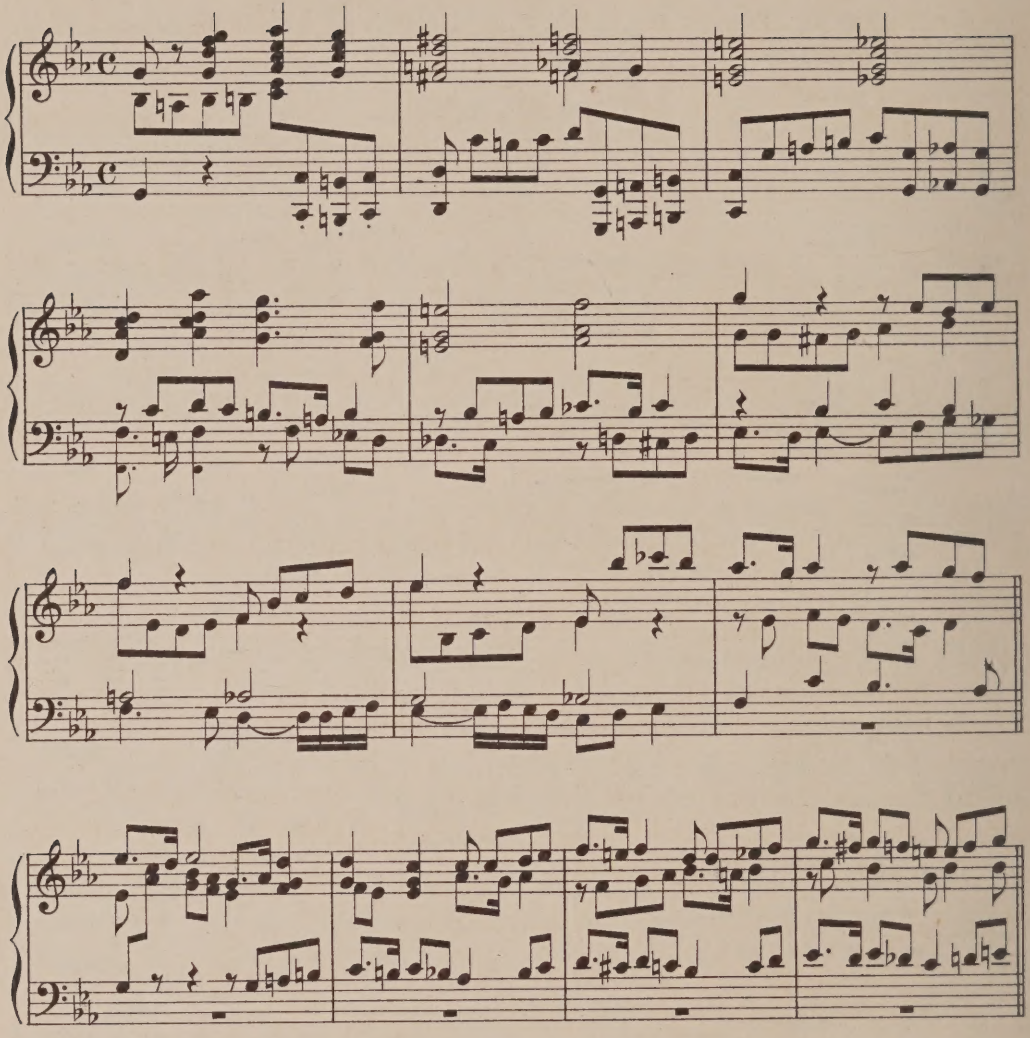


In folgender Fuge sollen beide Themen erst in der II. Durchführung miteinander auftreten.

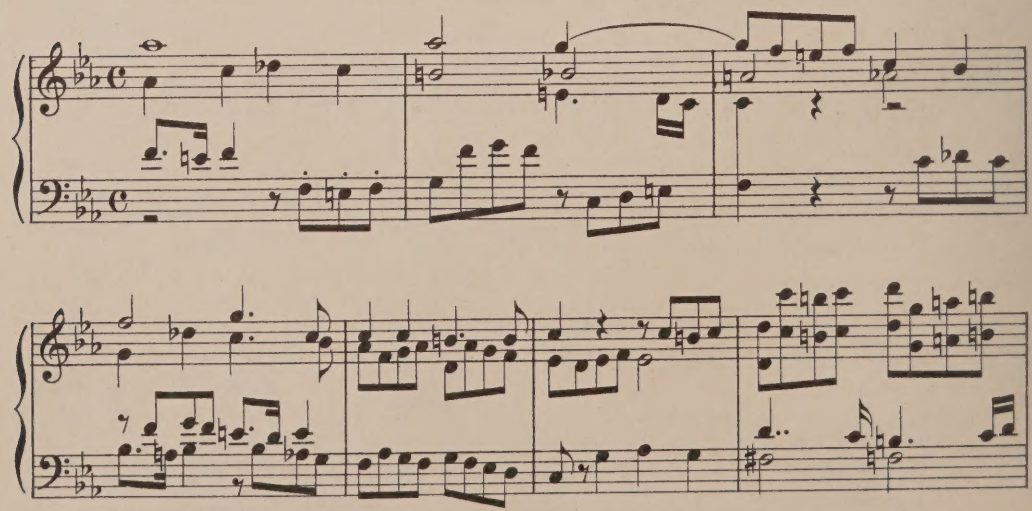
I. Durchführung.

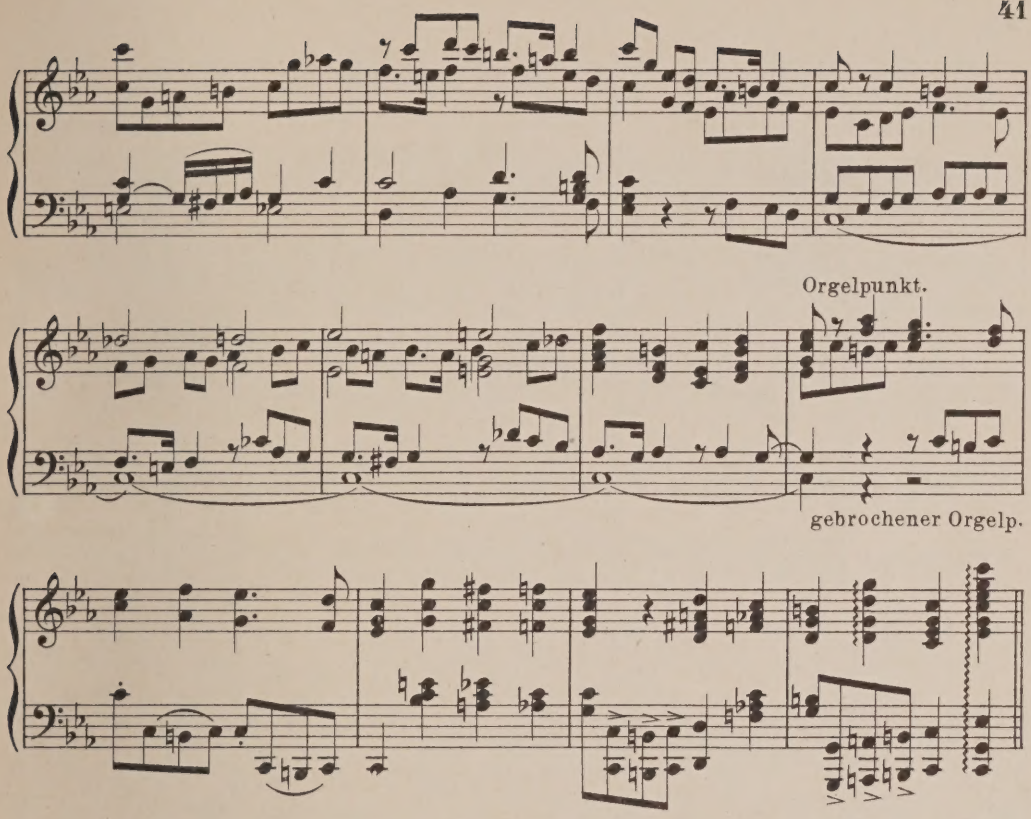


II. Durchführung.



III. Durchführung.





Aus den bisherigen praktischen Arbeiten ist ersichtlich, daß es von großer Wichtigkeit ist, bevor man eine vollständige Fuge schreibt, eine genaue Disposition sich anzulegen.

Disposition.

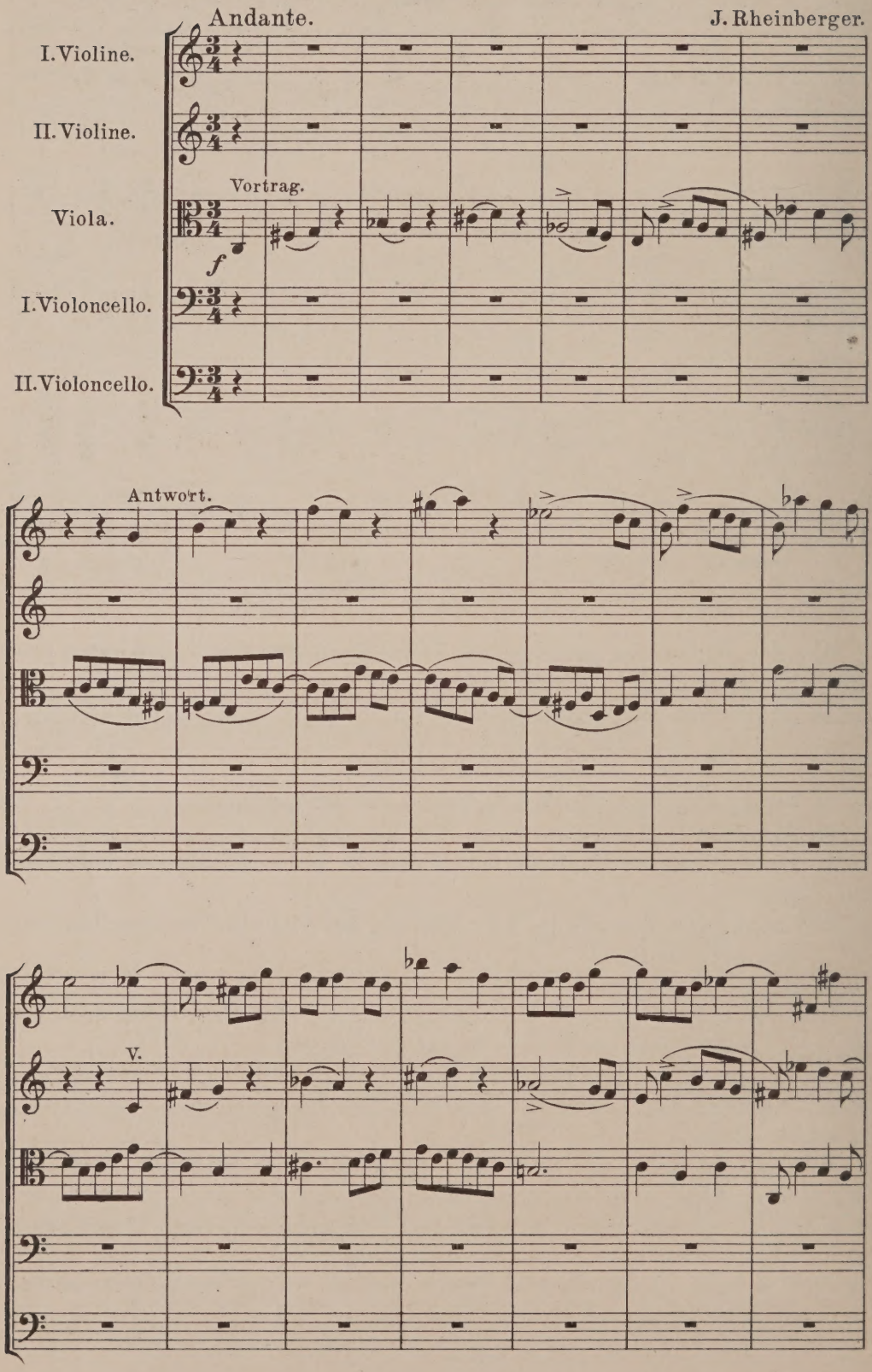
1. Festsetzung des Hauptthemas oder der Hauptthemen;
2. Festsetzung des Gegensatzes oder der Gegensätze;
3. Feststellung, ob die Fuge aus 2 oder 3 Durchführungen bestehen soll.
4. Umkehrung, Verengung, Vergrößerung des Themas, Transposition nach Dur oder Moll,
5. Engführungstabelle.

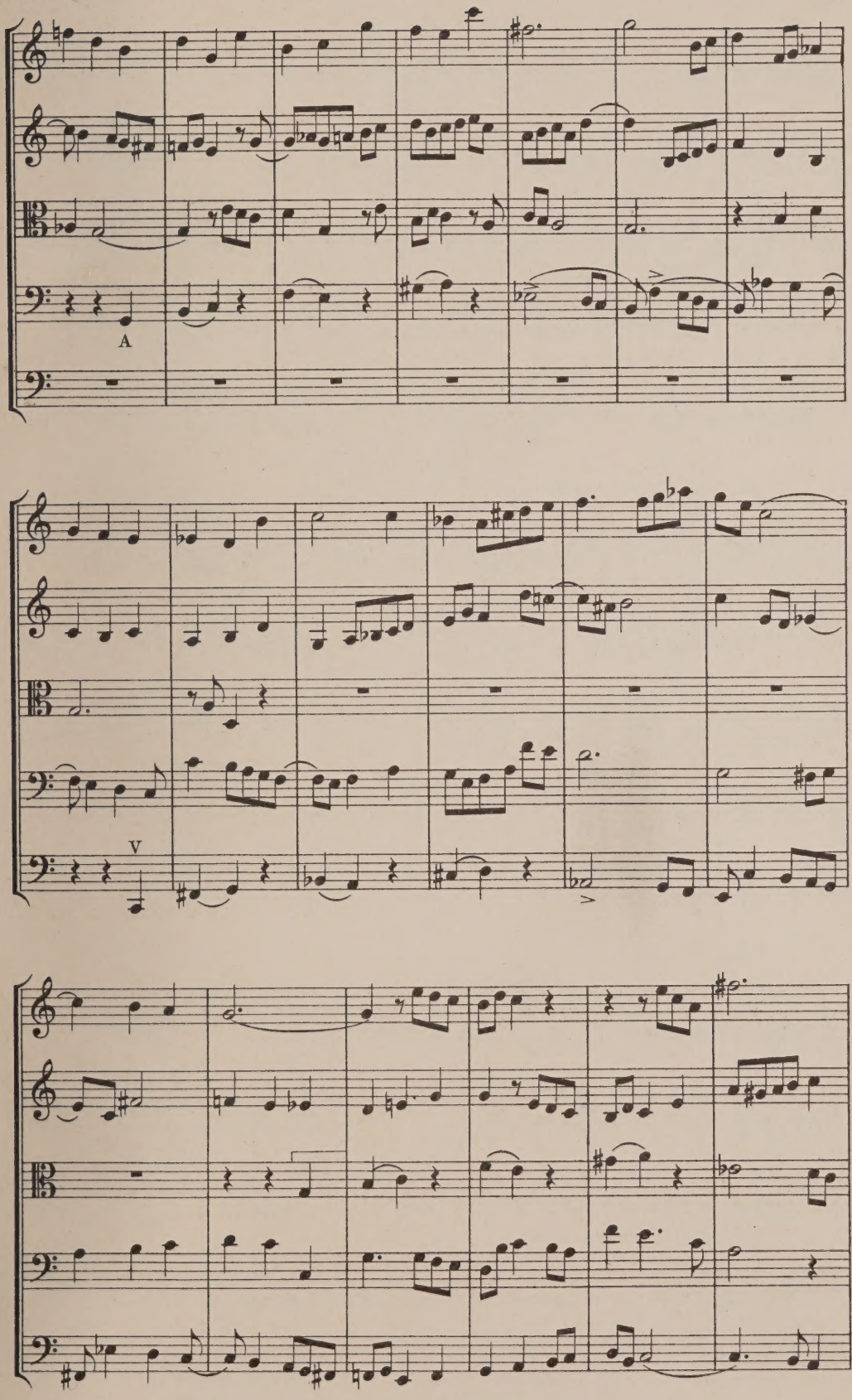
Erst wenn der Lernende vollständig die Form der Fuge beherrscht, hat er nicht mehr nötig diese Vorarbeiten zu machen.

Aus allem bisher Erlernten ist ersichtlich, daß die Fuge in der Tonkunst dasselbe ist, was in der Rhetorik die wohlgeordnete, logisch entwickelte Rede.

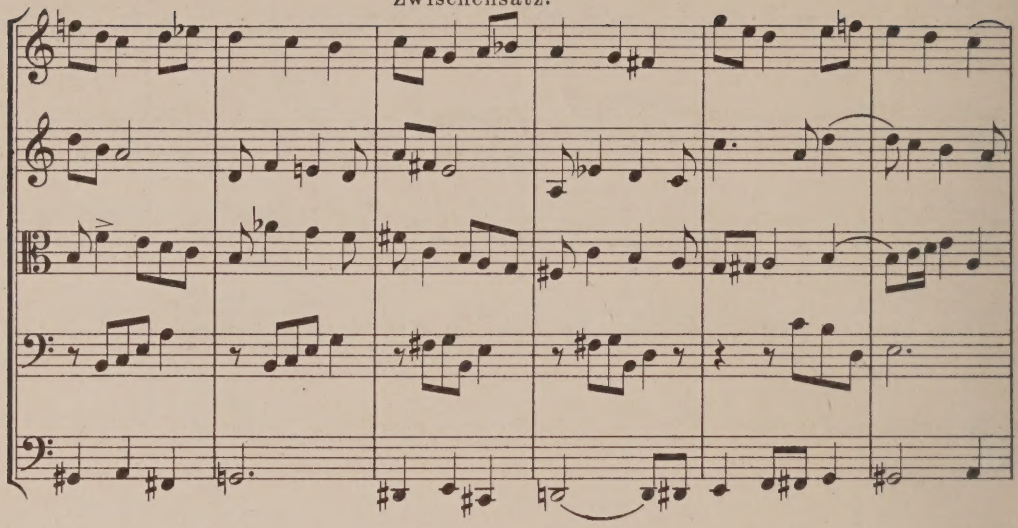
Wir müssen noch die Fuge mit mehr als vier Stimmen hier einfügen und zwar eine Fuge mit zwei Themen und fünf Stimmen. Die Cis moll Fuge von Bach mag hier als leuchtendes Vorbild dienen, aber dennoch sei hier eine Fuge von Rheinberger notiert, die bisher ungedruckt ist und zu dem Großartigsten gehört, was je ein Lehrer seinen Schülern beim Unterrichte schenkte.

Fuge zu 2 Themen und 5 Stimmen.

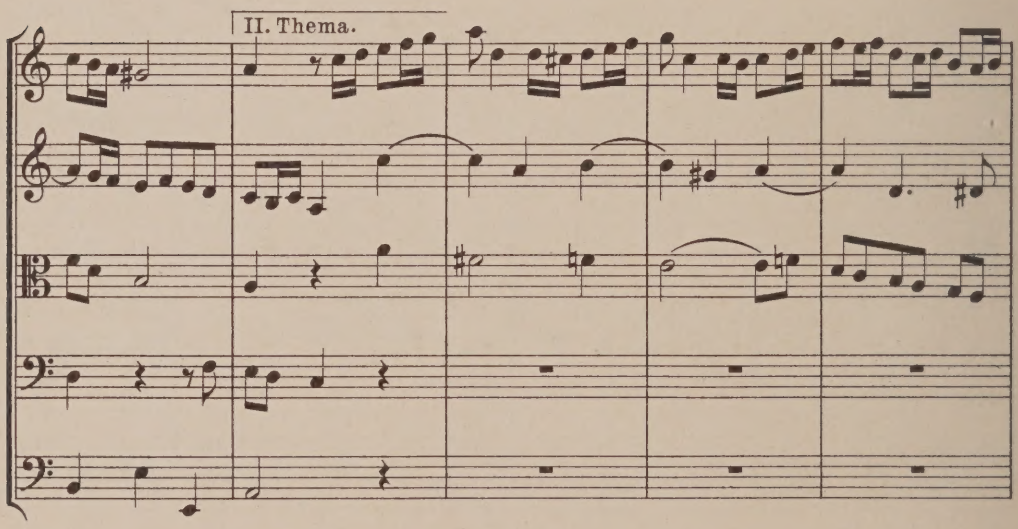


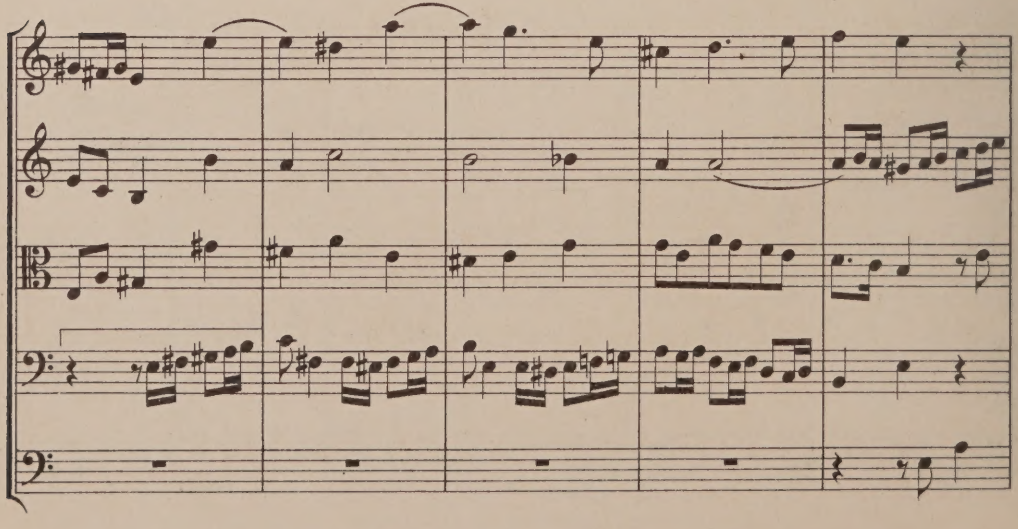

A
V

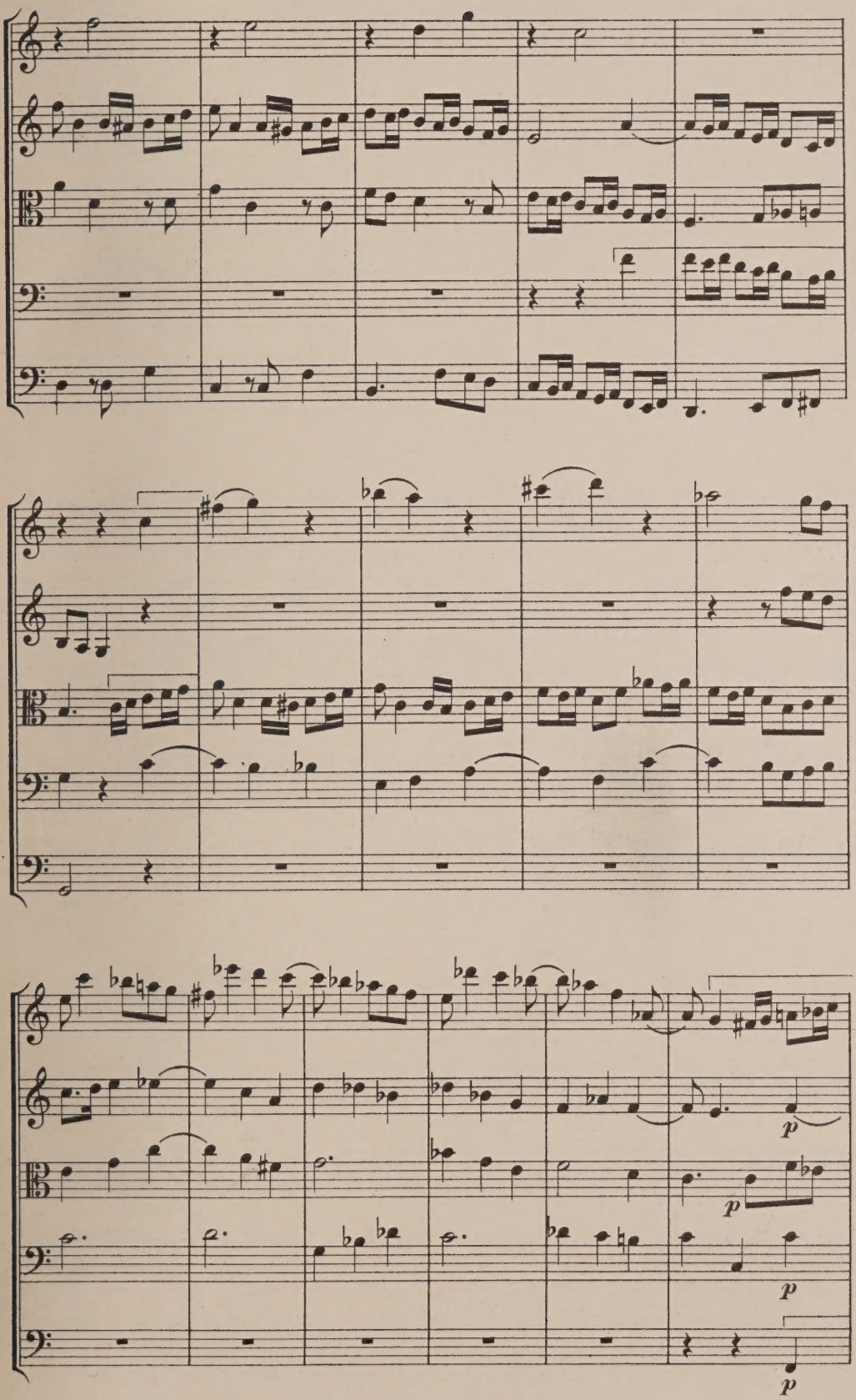
Zwischensatz.

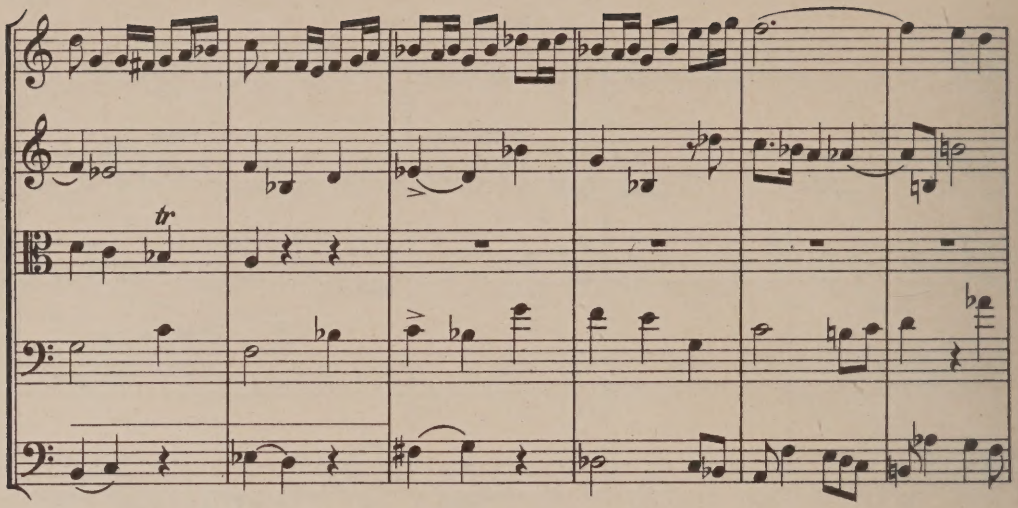


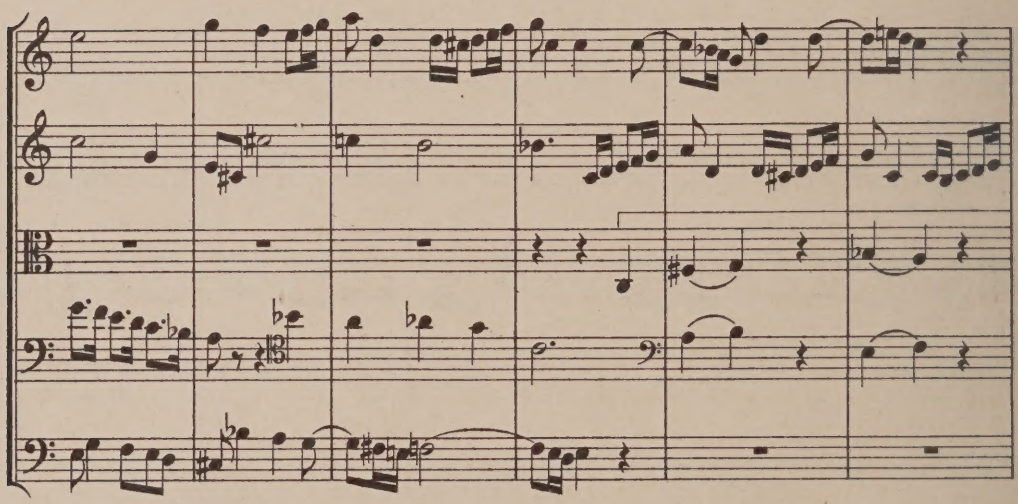
II. Thema.

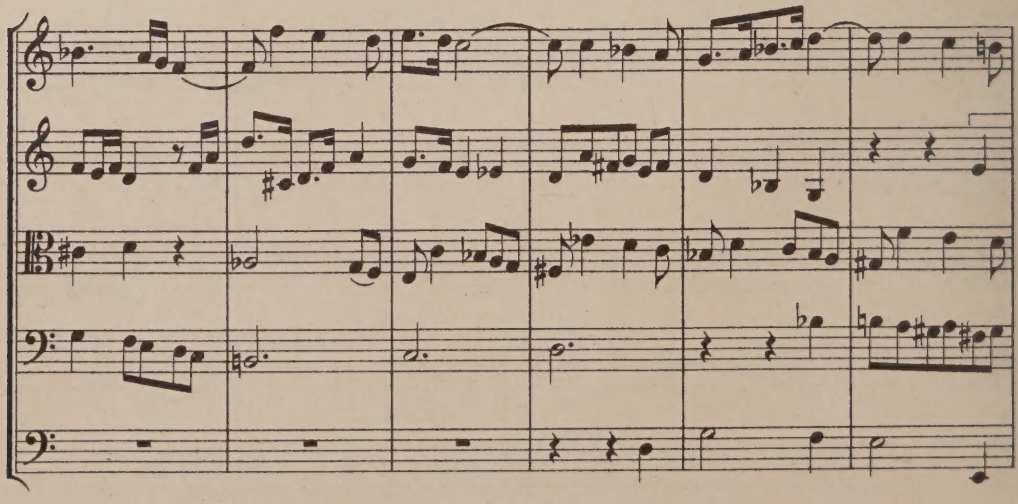


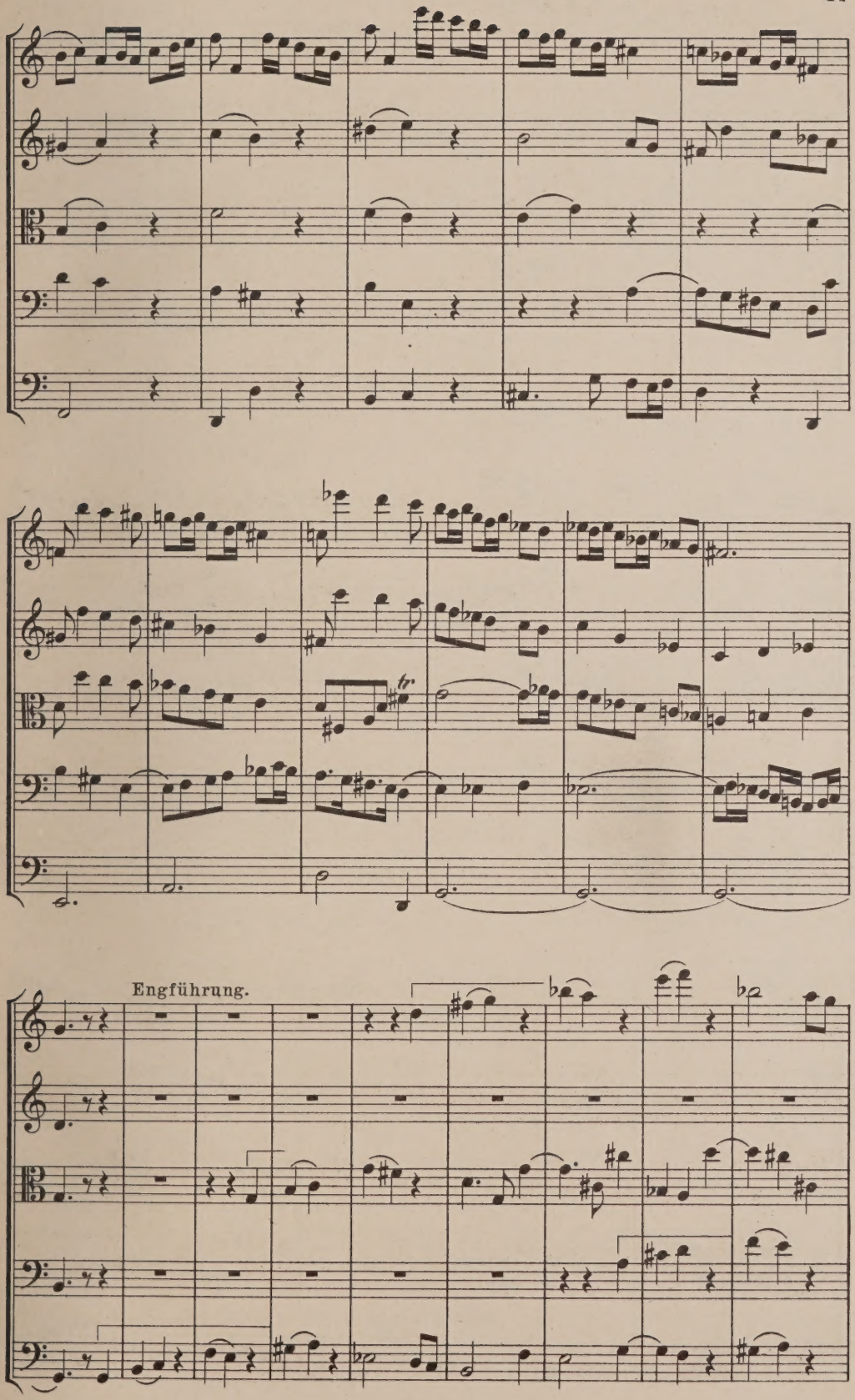


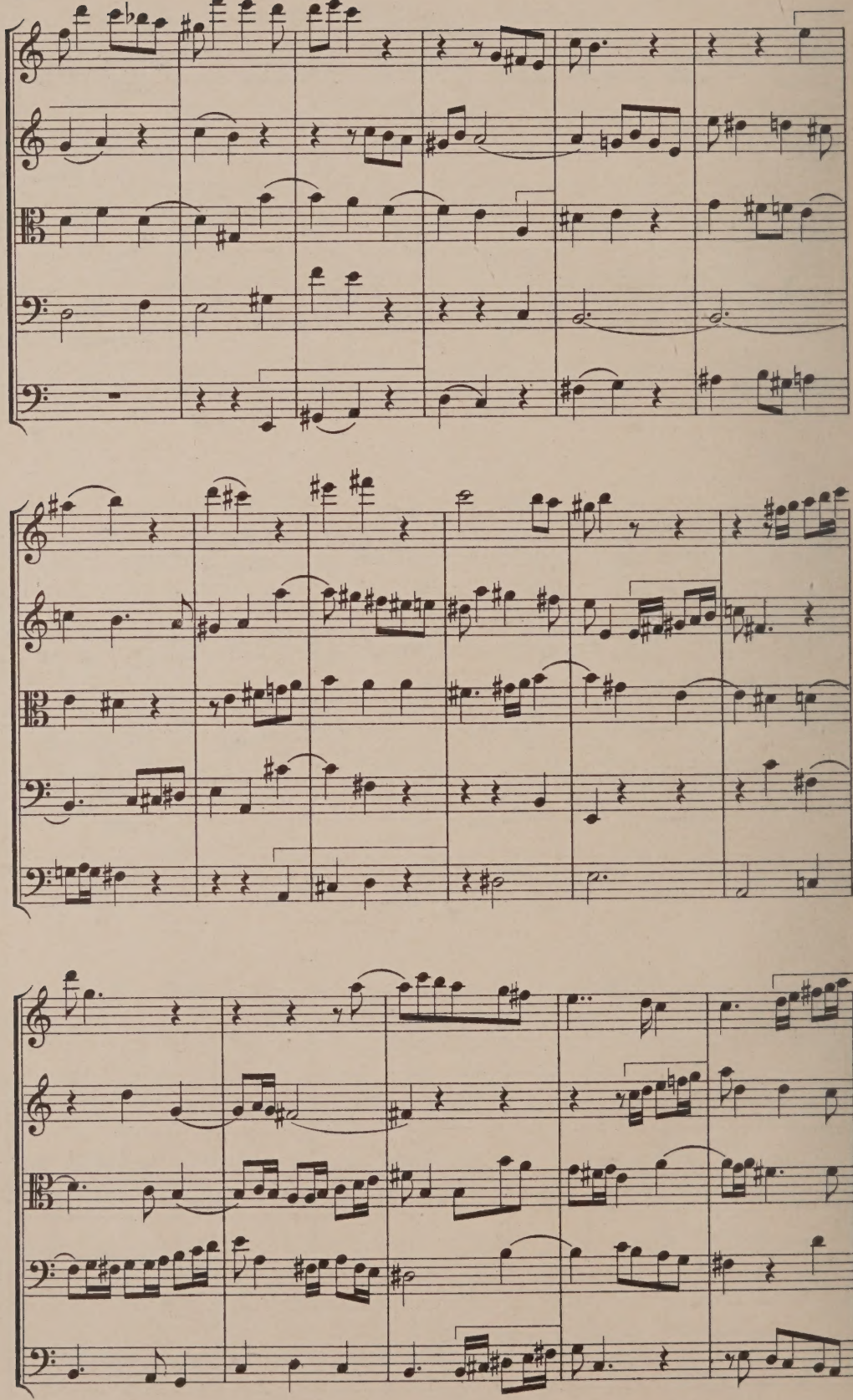

p
p
p
p

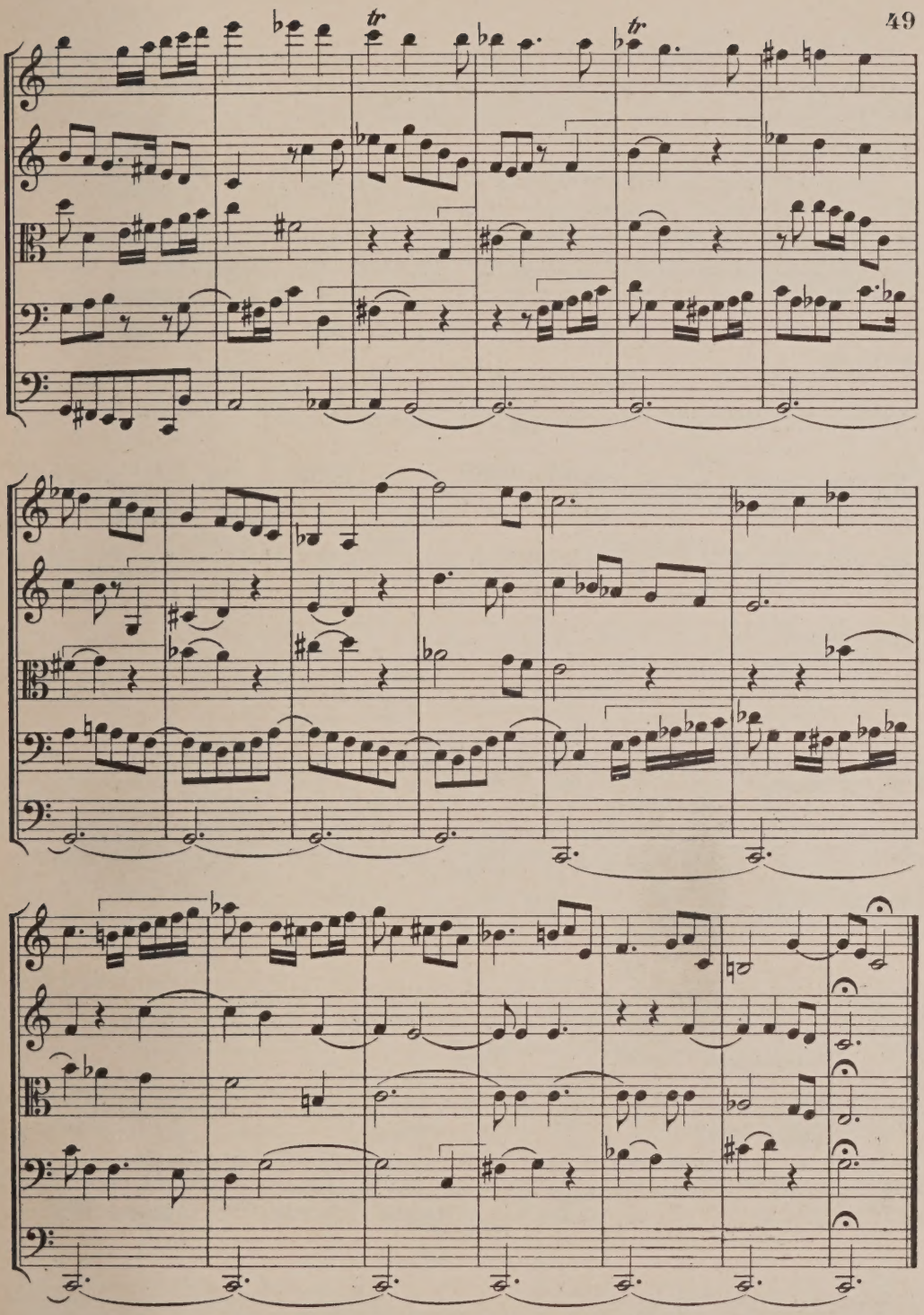







tr
Engführung.





Nachdem der Studierende sich vertraut gemacht hat mit der polyphonen Beweglichkeit der Stimmen, so kann man auch zu geringeren Ausdrucksmitteln schreiten. Der drei- und zweistimmige Satz hat ganz besonders viele Schwierigkeiten, da man auch an ihn die Anforderung stellt, daß er harmonisch voll klinge. Dies zu erreichen ist nur möglich, durch die Erfüllung des Principes, daß:

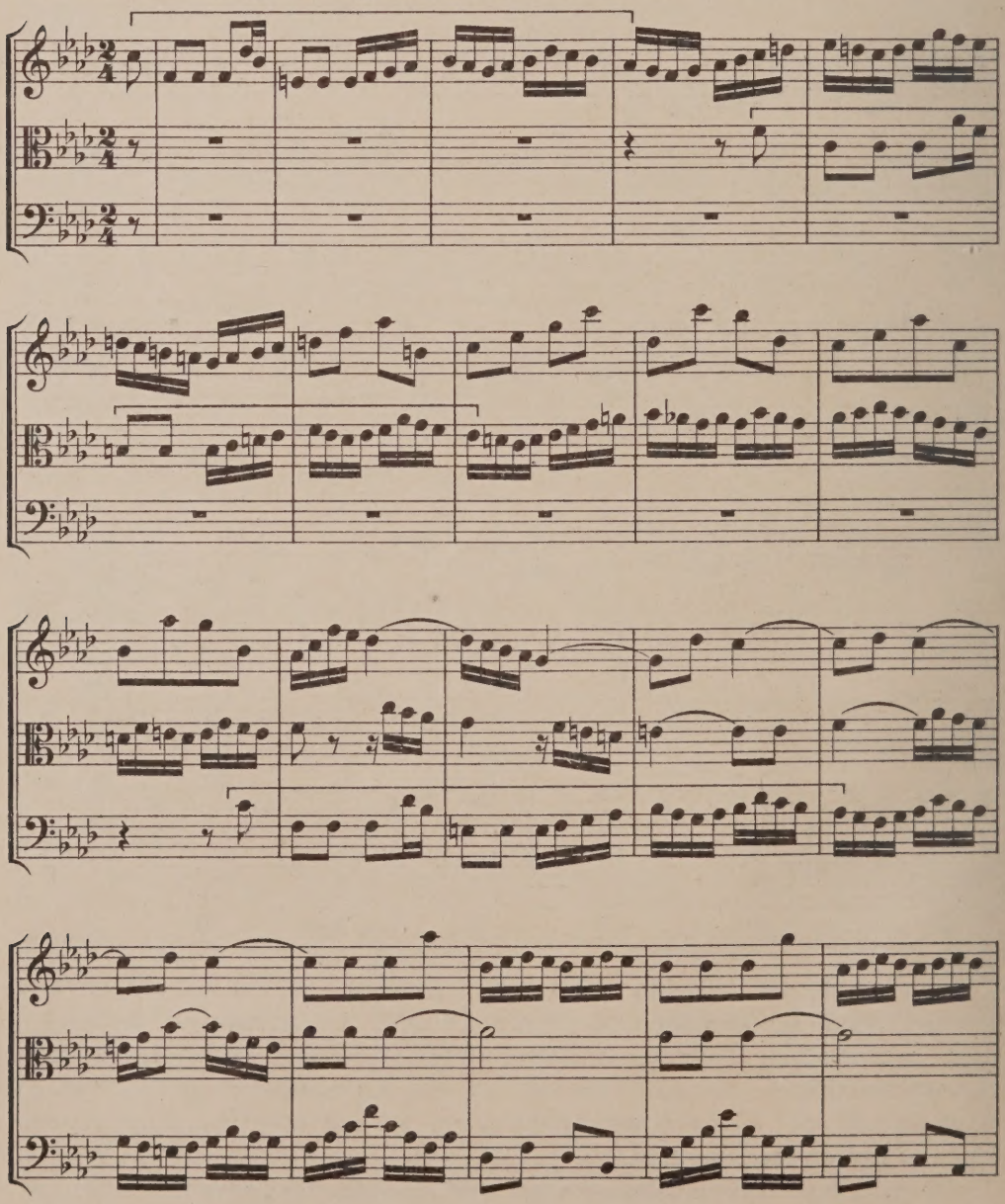
„die Stimmen sich in harmonischer und melodischer Weise frei bewegen."

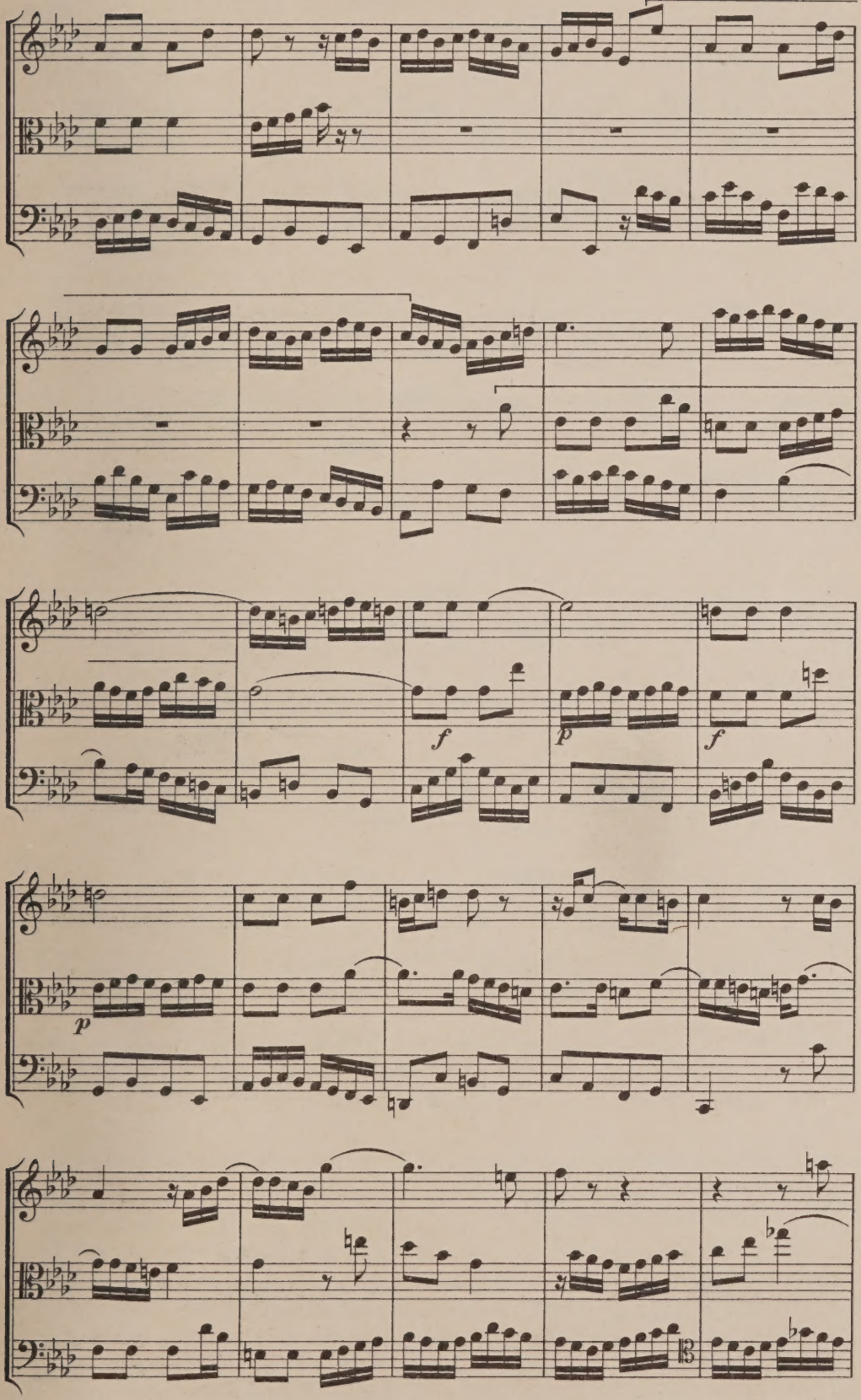
Die Stimmen haben also die Aufgabe frei in melodischer Hinsicht sich zu bewegen und wiederum zugleich harmonische Füllstimmen zu sein. Dadurch gelangen wir zur vollständigen Beherrschung der polyphonen Ausdrucksmittel.

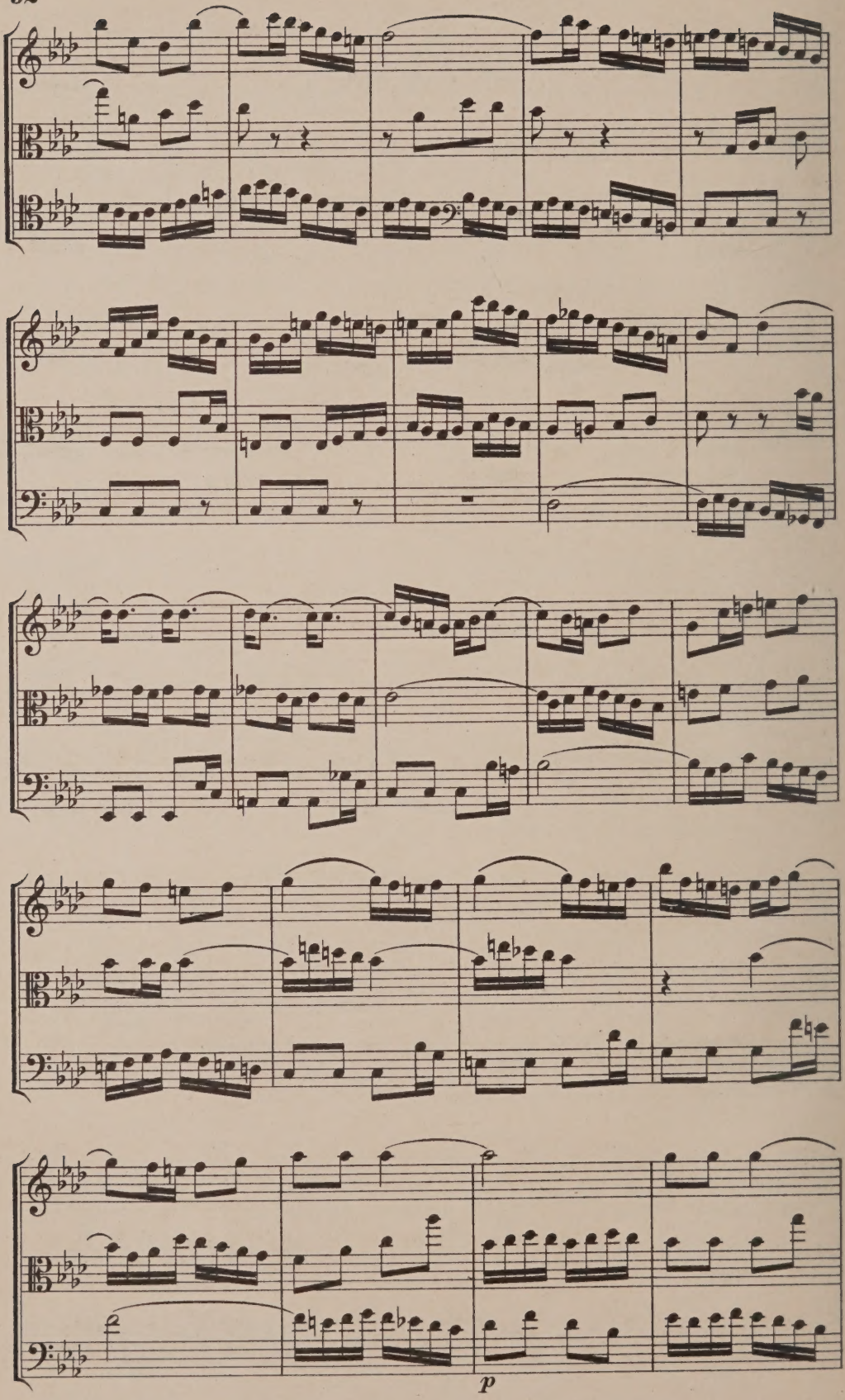
Die Erfüllung dieser Forderung bringt uns zu der schon beim einfachen Kontrapunkte aufgestellten Ansicht, daß:
der Kontrapunkt nichts anderes sei, als die vollständige Beherrschung der harmonischen und melodischen Elemente der Tonkunst.

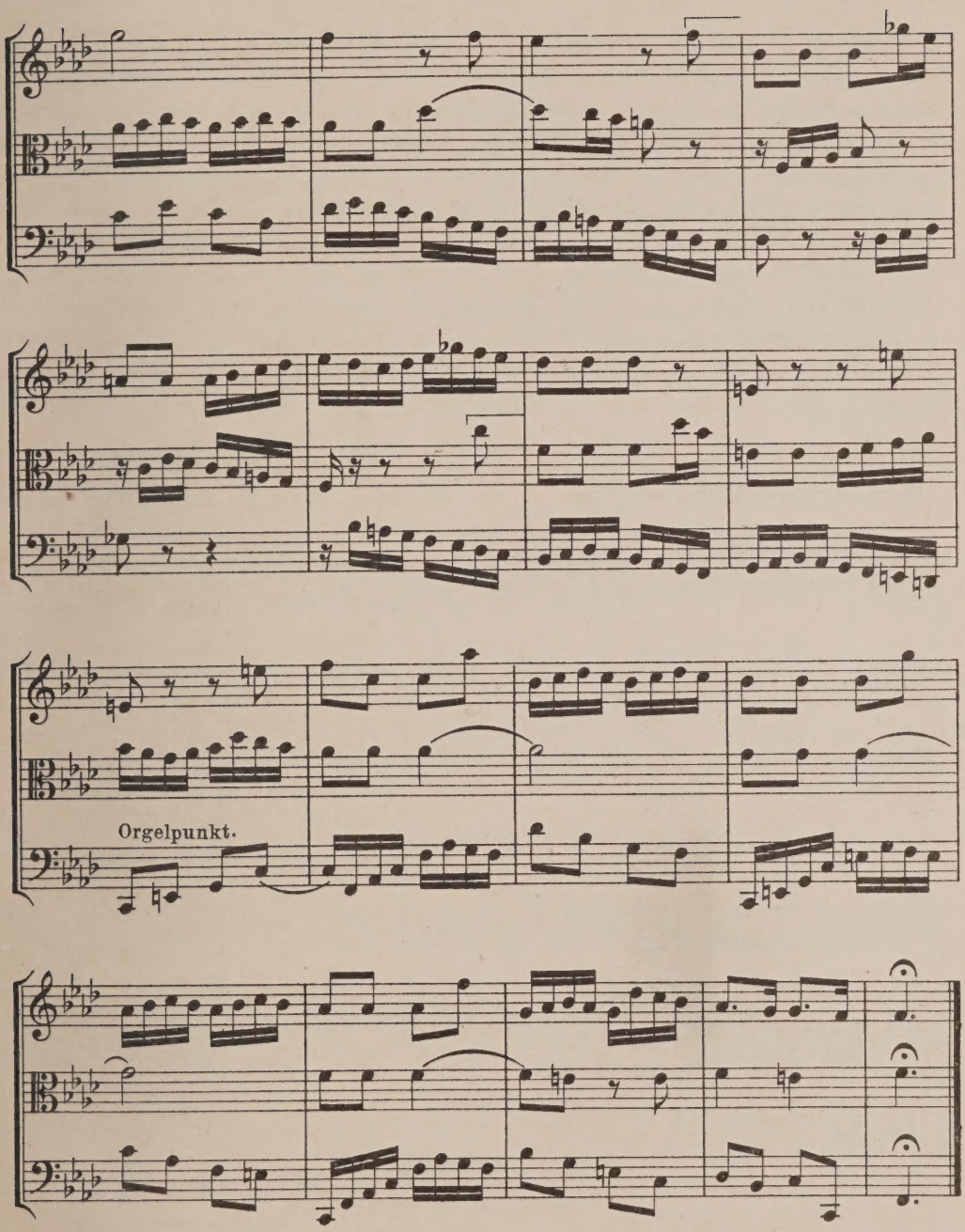
Es folgen nun noch als Nachtrag zur Fuge: 2 dreistimmige– und 2 zweistimmige Fugen, deren Analysierung wir aufs Beste empfehlen.

Dreistimmige Fuge von Joh. Seb. Bach.




f
p
f
p


p

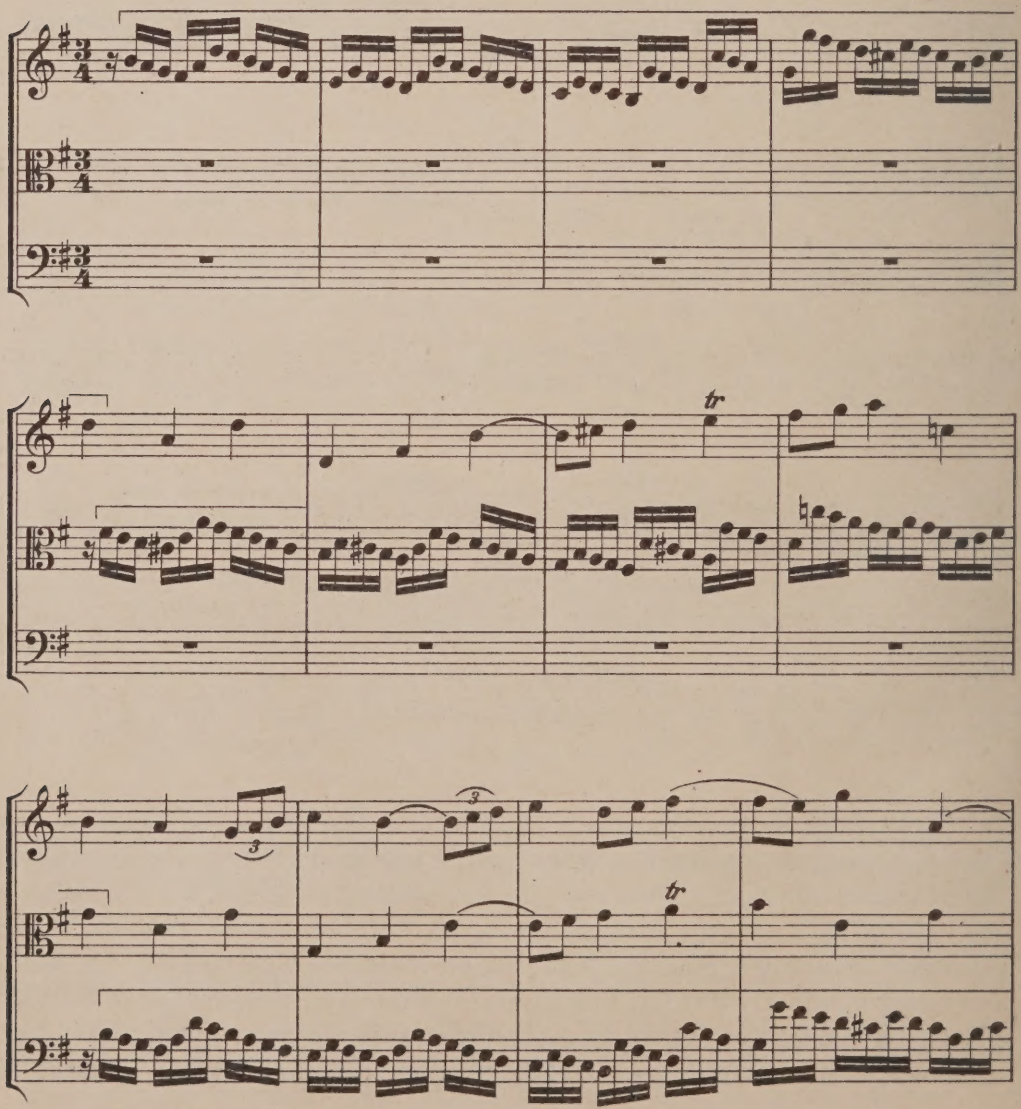


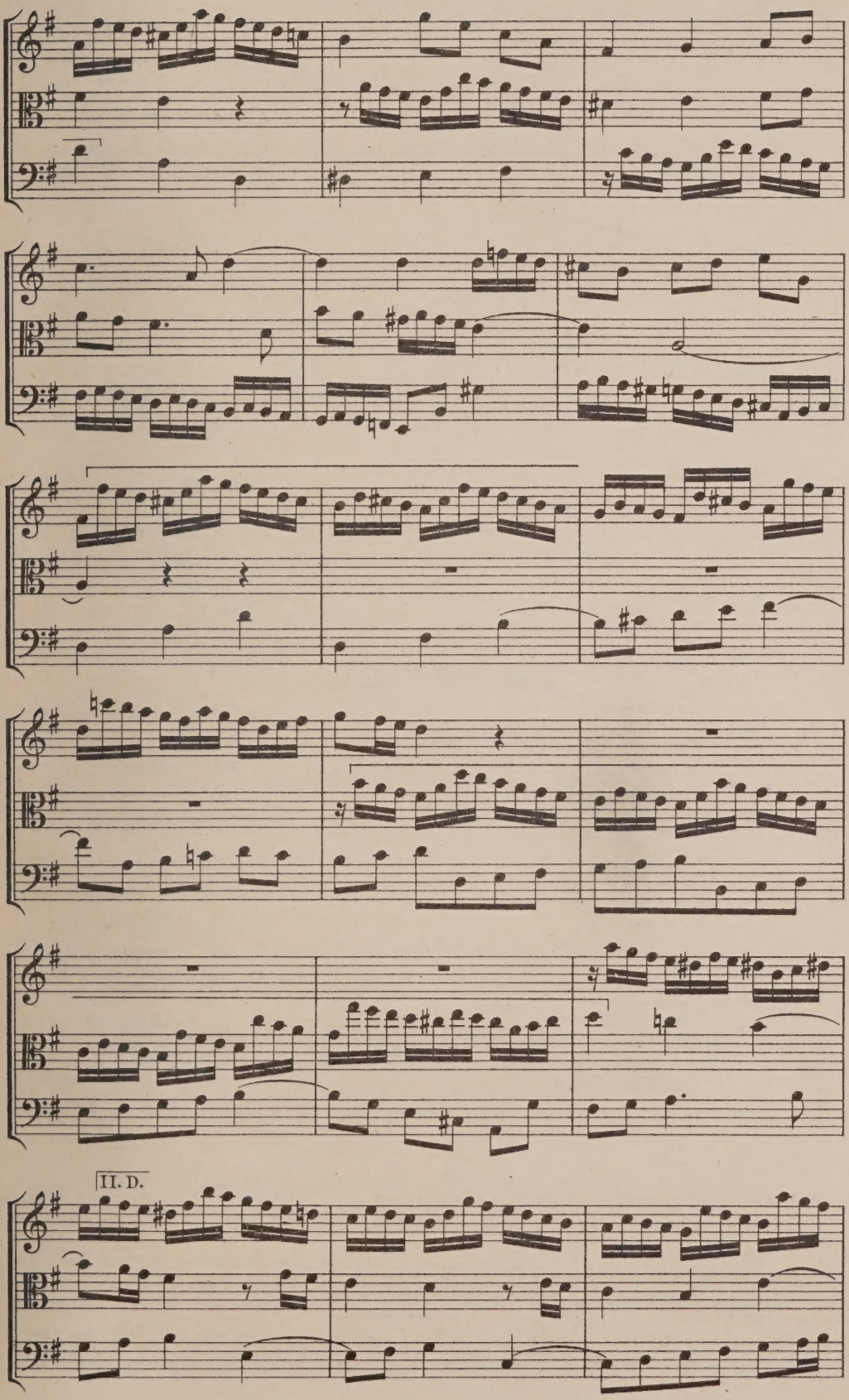
Diese Fuge zu drei Stimmen ist, wie fast alle Fugen des wohltemperierten Klaviers, unregelmäßig gebaut, ohne jedoch der Bestandteile einer regelmäßigen Fuge zu entbehren. Die I. Durchführung enthält drei Einsatze (1-16 Takt) sodann Zwischensatz von 8 Takten, aus einem nur rhythmischen Motiv des Themas gebildet, der uns zur II. Durchführung hinüberführt. Die II. Durchführung besteht nur aus zwei Einsätzen (25-31 Takt) Die nächsten Takte bringen einen dem obigen ähnlichen Zwischensatz, welcher mit einer vollkommenen Kadenz auf der Dominante

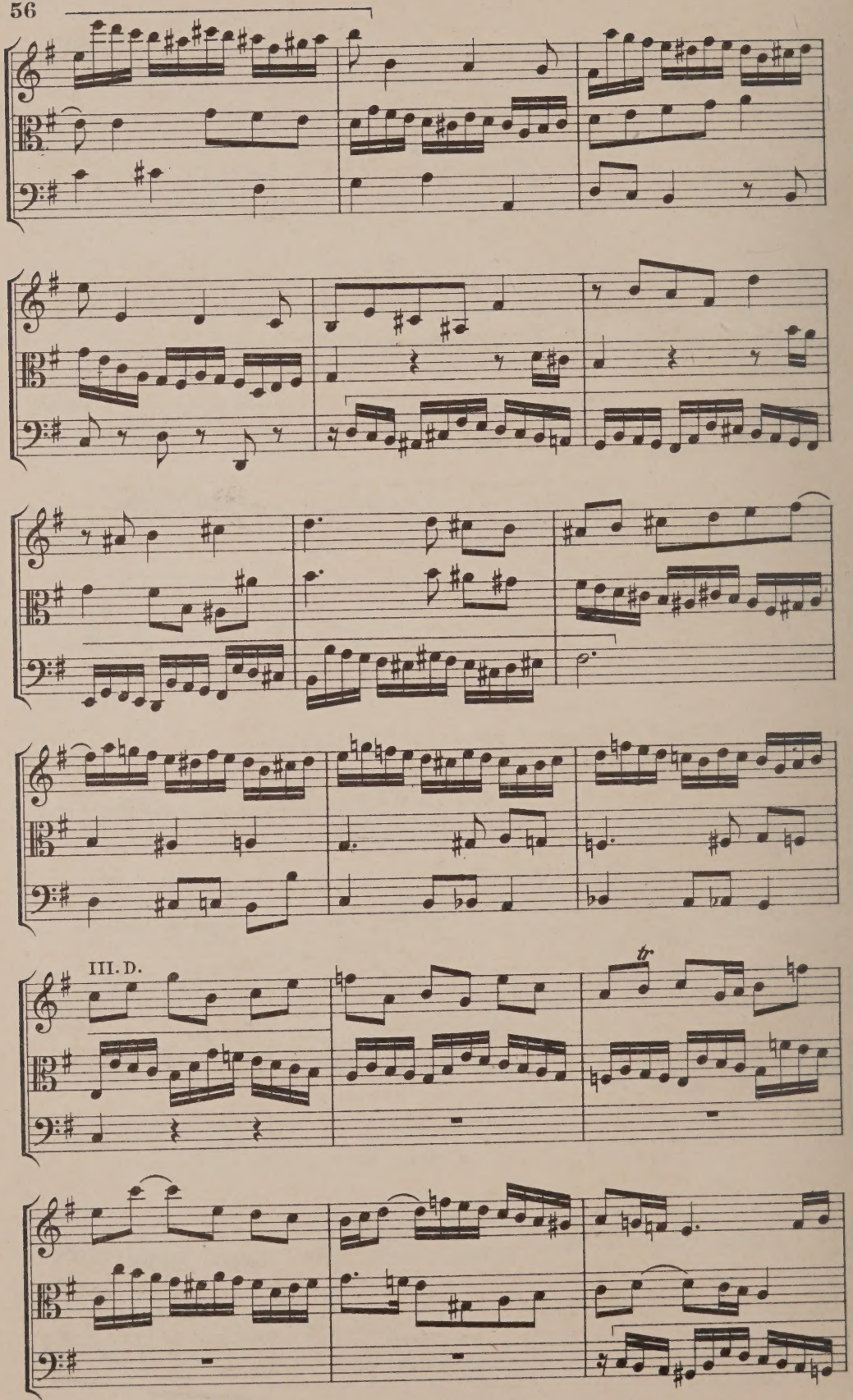
abschließt (40. Takt) Unregelmäßiger Weise setzt der Baß mit dem Thema in der Haupttonart ein, woran sich ein sehr großer ausgeführter Zwischensatz von 28 Takten, größtenteils aus Motiven des Themas gebildet, anschließt um im 72. Takte die III. Durchführung anzureihen, welche ebenfalls nur aus zwei Einsätzen besteht. Ein Orgelpunkt von 8 Takten, welcher aber nicht in einer liegenden Note, sondern in einer lebhaften Baßfigur besteht führt die Schlußkadenz herbei, ohne daß eine regelmäßige Engführung stattfindet. — Man wird im Ganzen eine verhältnismäßig große Ausdehnung der Zwischensätze gegenüber den vierstimmigen Fugen wahrnehmen, indem in dieser ziemlich ausgeführten Fuge in sämtlichen Durchführungen zusammengenommen das Thema nur neunmal vorkommt.

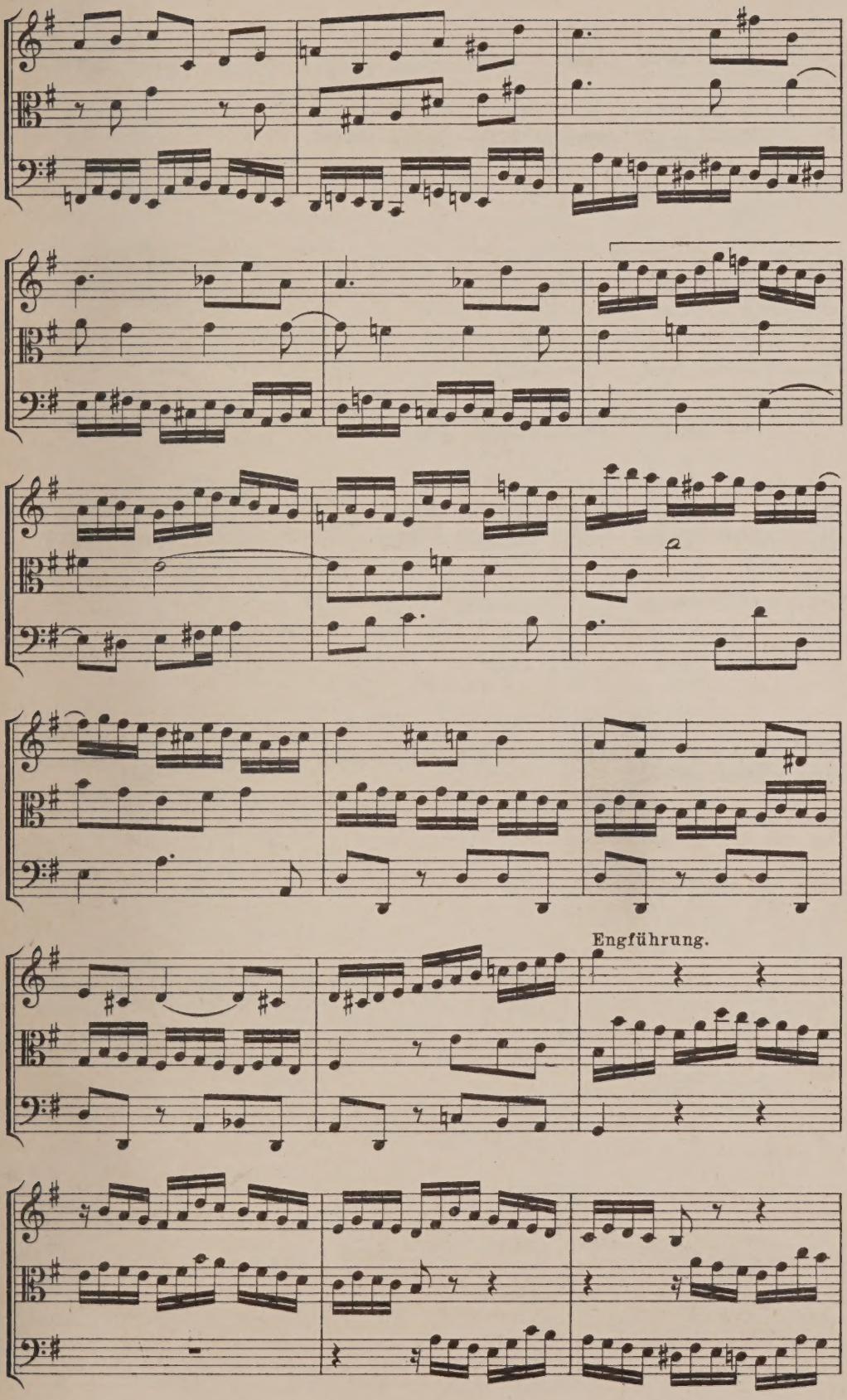
Dreistimmige Fuge.

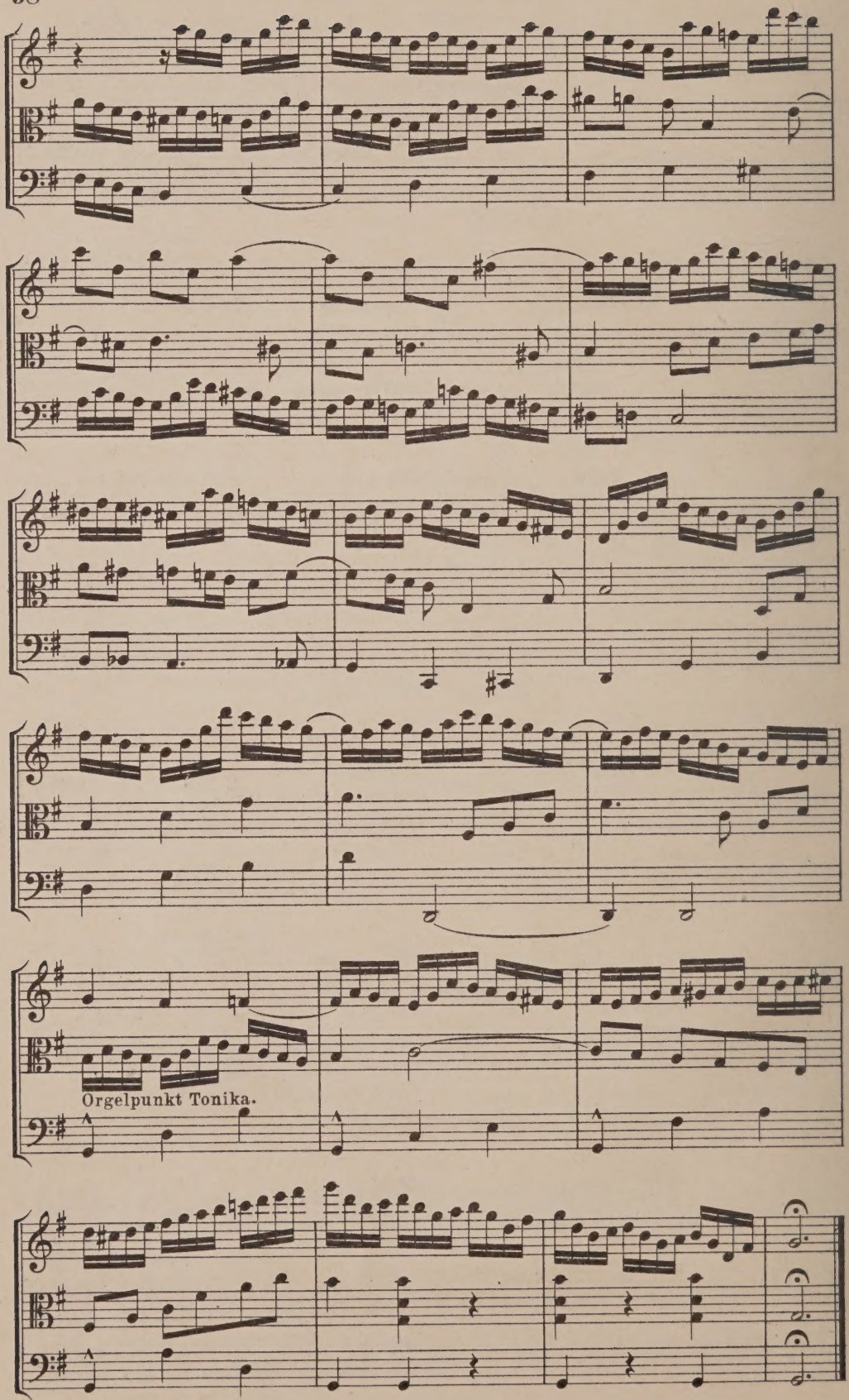
M.M.A. Josef Rheinberger.




II. D.

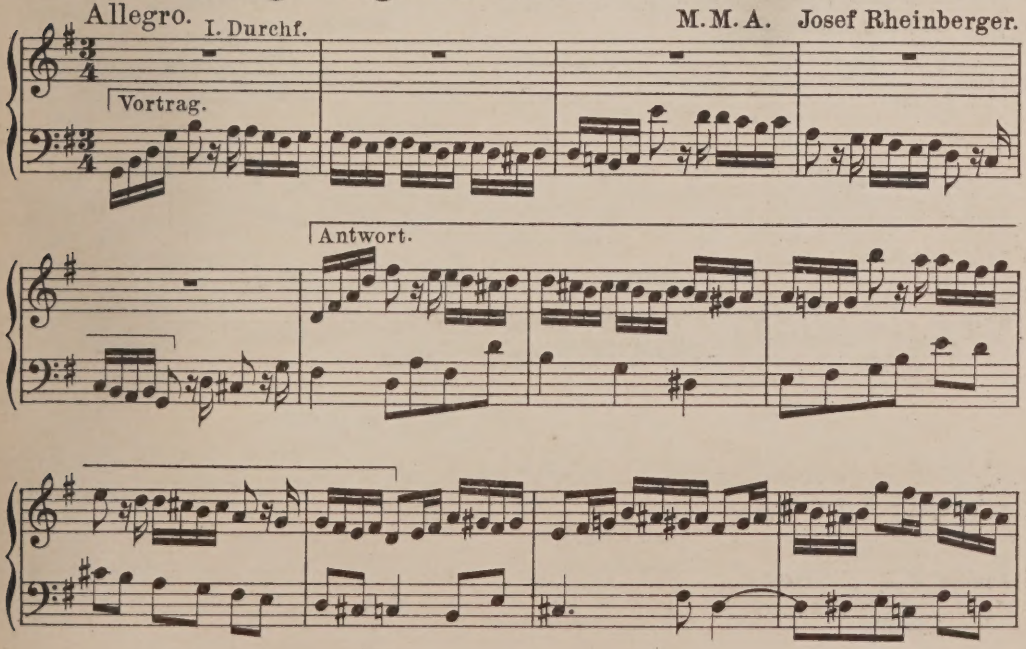

III. D.
tr.

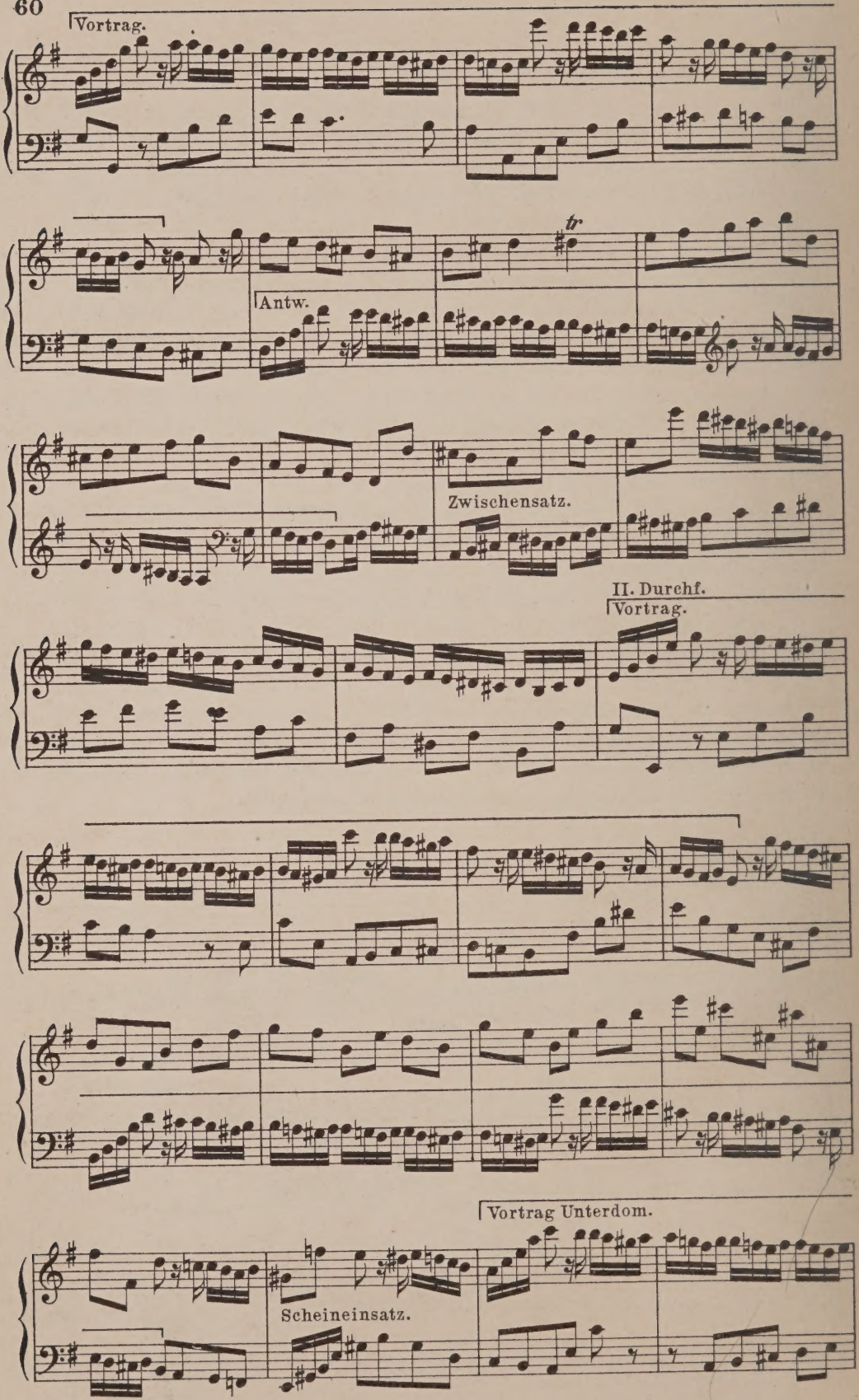

Engführung.

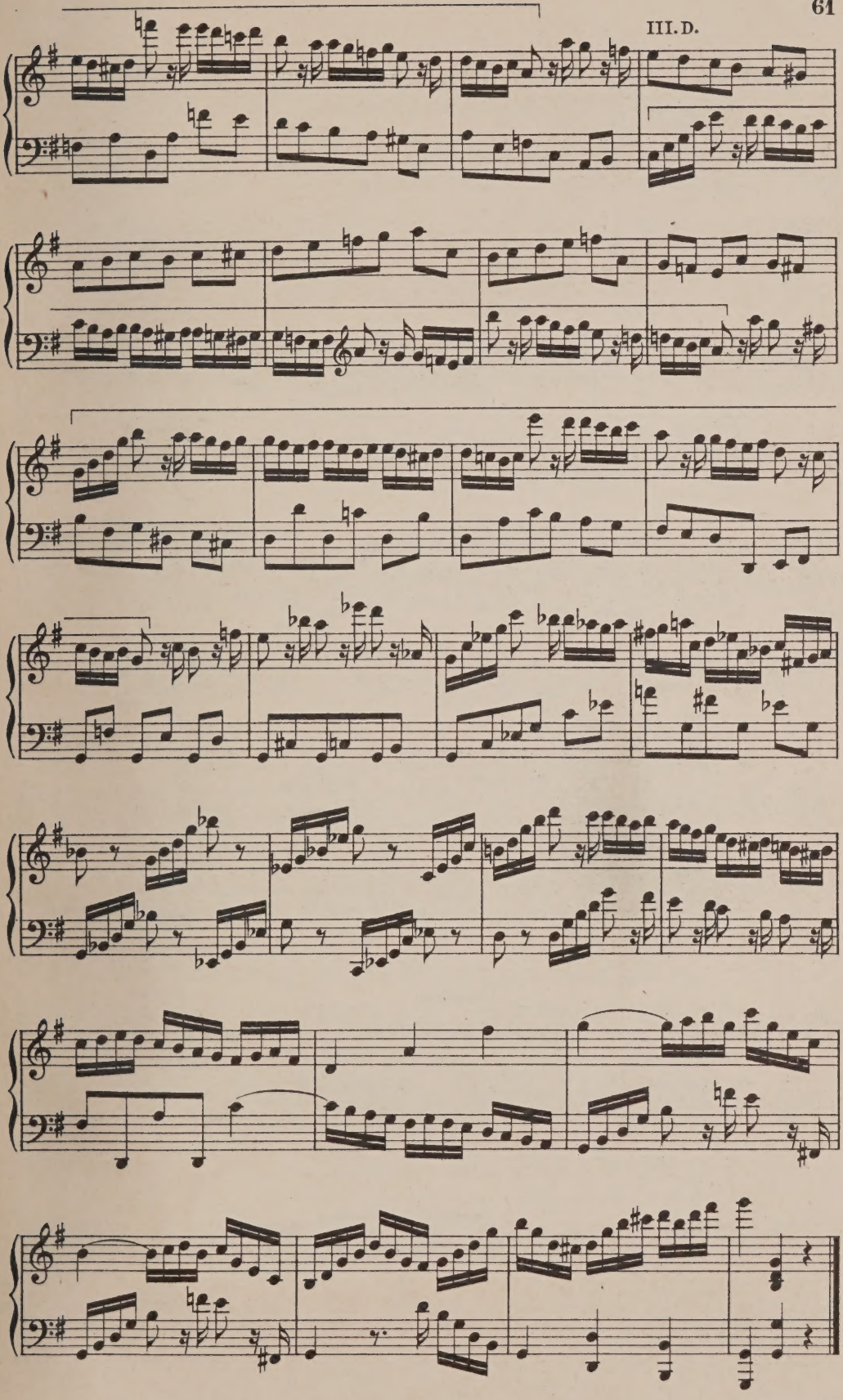

Orgelpunkt Tonika.

Diese Instrumentalfuge zu drei Stimmen, ist, geringe Abweichungen ausgenommen, regelmäßig gebaut. Die Violine beginnt den Vortrag, welcher nach der Dominante führt, worauf die Viola die Antwort in der Tonika endend bringt. Sogleich erfolgt wieder Vortrag im Violoncell, dessen Antwort durch ein Zwischenspiel von 6 Takten verzögert in der Violine erscheint. Ein weiterer Vortrag in der Viola beschließt die I. Durchführung. Die II. Durchführung in der verwandten *E moll* Tonart, wird wieder durch die I. Violine eröffnet, die Antwort *H moll* (Vcll.) erfolgt hier nicht direkt, sondern erst nach zwei scheinbaren Einsätzen. Nach raschen kräftigen Modulationen schließt sich die III. Durchführung in der Tonart der Unterdominante unmittelbar an. Die Viola bringt den Vortrag, worauf das Violoncell eine Terz tiefer antwortet. Nach zwei Takten Zwischensatz setzt die Violine wieder in *C* ein um nach fünf Takten Zwischensatz die III. Durchführung zu beschließen. Die Engführung, welche natürlich im dreistimmigen Satze viel knapper und beschränkter ist als z. B. im vier- und fünfstimmigen bringt uns hier in rascher Folge sieben Einsätze des Themas, welche in gedrängter Kürze uns die sämtlichen in dem Stücke vorkommenden Modulationen wieder vorführen. Genannte Einsätze sind unregelmäßig; der Viola, welche mit *H* beginnt, antwortet die Violine ebenfalls mit *H*, wodurch sich eine Terzverdopplung des Themas ergibt. Dem Einsatze des Cello auf *A* folgen in gleichem Zwischenraume zwei weitere Einsätze auf *A*, auch der 5. Einsatz auf *C* wird mit *A* beantwortet. Die letzten elf Takte (von den $\frac{6}{4}$ Akk. an) enthalten die breit ausgeführte Schlußkadenz und zwar zunächst 2 Takte Quartsextakkord, 2 Takte Dominant Akkord und dann bis zum Schlusse einen Orgelpunkt von 6 Takten (Tonika) wodurch der Orgelpunkt am Schlusse der III. Durchführung seine Beantwortung findet.

Zweistimmige Fuge für Klavier.

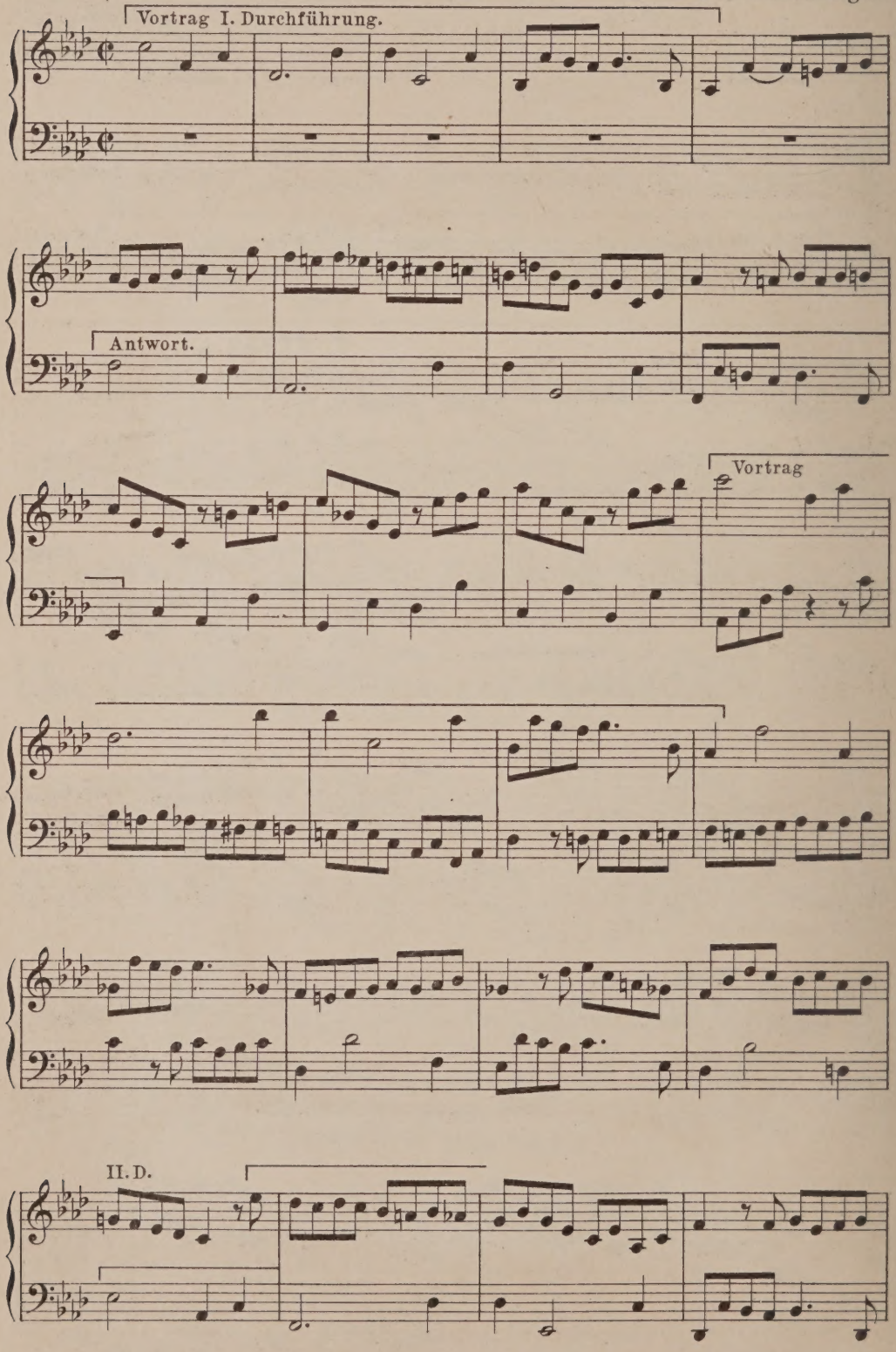


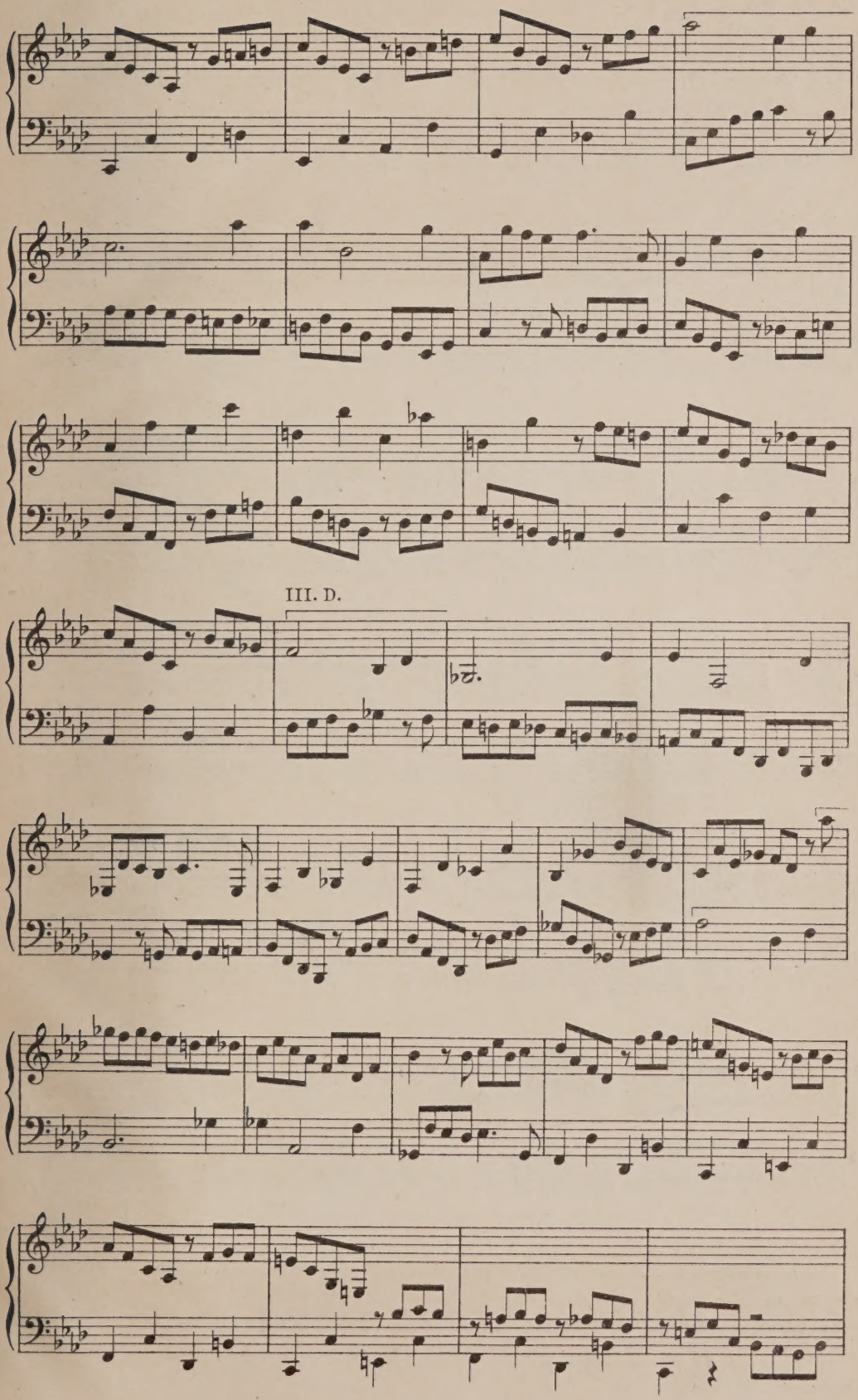

Vortrag.
tr
Antw.
Zwischensatz.
II. Durchf.
Vortrag.
Vortrag Unterdom.
Scheineinsatz.

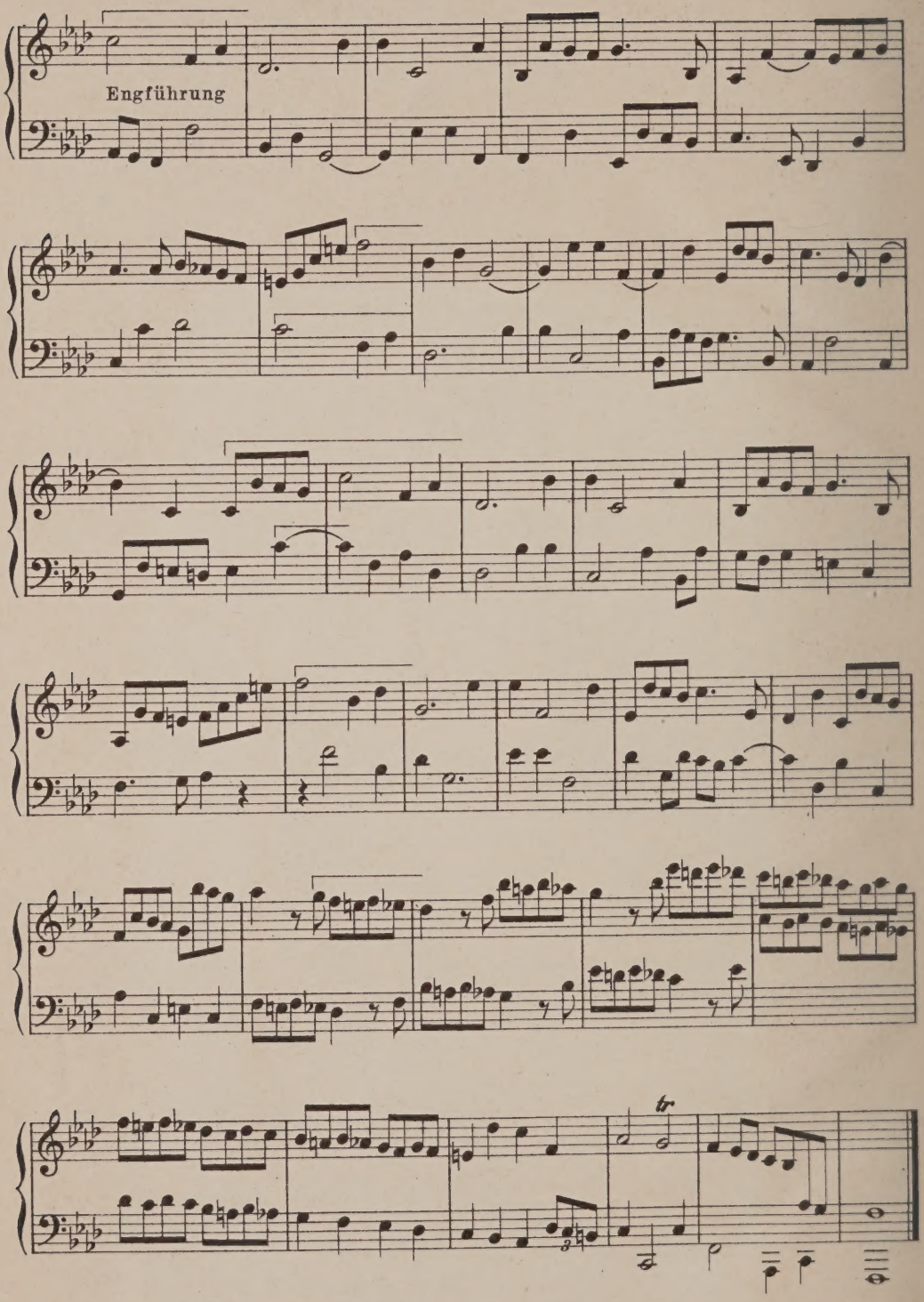


Fuge zu 2 Stimmen für Klavier.

Josef Rheinberger.




III. D.



Im nächsten Bande werden wir zum drei- und mehrfachen Kontrapunkte gelangen, ebenso zur Lehre vom Kanon.

Auch dabei sei der Grundsatz Richard Wagners:

— *„Man lernt nur an Beispielen“* —

unsere Richtschnur.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.